

هذه هي السنة الخامسة ، التي يتفضل فيها ، سيادة الرئيس حافظ الأسد ، برعاية معرض الخريف للفنون التشكيلية ، هذا المعرض الذي يضم مئات الأعمال الفنية ، في الرسم والنحت والخزف والحفر على الخشب والتصوير الضوئي ، لفنانين من جميع أنحاء قطرنا العربي السوري ، ومن جميع الأجيال ، حيث تعطي المعارض الفنية ، صورة بانورامية للإبداع التشكيلي ، بما هو فن متقدم ، متطور ، حقق انتشاراً واسعاً ، شمل كل المدن السورية ، والأقطار العربية الشقيقة ، والدول الأوروبية التي حقق فيها فانونا التشكيليون حضوراً متميزاً ، وخصوصية متفردة ، وسوية فنية معترف بها ، تنال الإعجاب وتستدعي الشاء ، وتلفت أنظار الزوار ، وتجذبهم إلى المعارض التشكيلية السورية في كل مكان أقيمت فيه ، بفعل ما تتحلى به من معلمية ، وإجادة ، وأصالة ، وتعبير عن الذات العربية ، في طموحها الوطني التحرري ، وفي مشروعها النهضوي القومي .

إن غاية الفن أن يطرح الأسئلة ، أن يقيم الحوار بين المؤدي والمتلقي ، أن ينهض بوظيفته الإنسانية والاجتماعية ، وأن يواكب كل التحركات التي تجري في بقعة هي الوطن ، وفي مساحة هي الأمة ، من حيث الجغرافيا والتاريخ والثقافة والحضارة والعمران .

بهذا المفهوم يصبح الفن حامل رؤى ، وقضايا ، وهموم ، ومشاعر ، وأحاسيس ، تصدر عن الناس ، وتعود إليهم ، في كلمات وصور ونقوش وإبداعات مختلفة ، يرون فيها ذواتهم حيواتهم ، بيئاتهم ، ونفوسهم ، وبذلك تصبح اللوحة بين الإنسان المبدع ، والإنسان موضوع الإبداع ، قوية ، متينة ، نسيجها علاقات متبادلة ، وخلجات مشتركة ، ومصائر متداخلة ، متشابكة ، يتناوبها الانفعال والتفاعل ، تحتوي الواقع ، تعيد صياغته ، وتلقى المعرفة وتنتجها كرة أخرى .

إن بيكا سو كان هناك ، يوم كانت الحرب الأهلية هناك ، في إسبانيا العزيزة على قلبه . كان في المعركة ولم يكن على تخومها ، وهذا ما أتاح له أن يرسم لوحته الشهيرة « غرنكا » ، واضعاً فيها مشاعره المعذبة ، وهو يرى هذه المدينة تهتدم ، بفعل التدمير الرهيب ، الذي شمل الجمهورية الأسبانية ، مدعماً بسلاح النازيين والفاشيست . وقد خلد بيكا سو مدينته وتخلد بها ، ولم يستطع أحد أن يدعي أن الفن بجانب عملاً إبداعياً كهذا ، لأف كبار المبدعين بصّدوا . في نأجائهم الكبرى ، لقضايا وطنهم وعصرهم الكبرى ، وهكذا سر الإضافة الباقية لهذه الانجازات العظيمة .

ونحن ، في الوطن العربي نعرّ فلسطين ، كما أعزّ بيكا سو إسبانيا ، ونواصل ، في آدابنا وفنوننا ، مهمة الذين سبقونا ، في تناول القضايا الوطنية والاجتماعية ، وفي جعلها موضوعات إبداعية ، تتساق وتتلأزم ، مع موضوعات الطبيعة والحياة والنفس البشرية الإبداعية أيضاً . إن نكية فلسطين ، وحرب تشرين ، والانقضاة الباسلة ، وكثير غيرها من الموضوعات الوطنية والقومية ، قد كانت في البال ، وأخيل ، والقلب ، والنفس ، وجرى التعبير عنها تعبيراً خلاقاً بالصام والريشة . كذلك كانت قضايانا الاجتماعية والعمرانية ، في ذات الموضوع من الاهتمام ، وهذا ما أكسب أدبنا وفنا قيمة محلية ، منها تكون العالمية أو لا تكون . وما أشك في أن معرضنا لهذا العام ، سيكون ، شأنه في كل عام ، على تماس بهذه الحقائق ،

بهذه الأحداث ، ومنها ، وفي مقدمتها ، حدثنا العظيم والمجد ، انتفاضة أهلنا في الأراضي العربية المحتلة ، هذه الانتفاضة التي كانت فتحاً في الانتفاضات ، وابتكاراً في المقاومات ، غير معروفة ، وغير مسبوقه ، وغير متوقعة ، لأنها رد فعل شعبي ، عفيف ، غاضب ، على المحتلين الاسرائيليين ، أدخل إلى استراتيجية النضال التحرري مفهوماً جديداً ، لمقاومة جديدة ، عنيدة ، مفادية ، أداتها حجر يتلظى في كف طفل ، أو مقلاع فتى ، أو قبضة شاب ، فيكون سلاحاً



جديداً ، لم تعرفه أمة من الأمم ، ولم يشهده عصر من العصور ، في ماضي البشرية وحاضرها ، باعتراف العسكريين والاستراتيجيين وخبراء حركات المقاومة ، الذين شهدوا ، والاعجاب بهزيمهم ، ان كل صنوف الأسلحة في التاريخ ، ليس بينها سلاح اسمه : حجر ، وكل أشكال المقاومة في إبان الحروب ، ليس بينها شكل صفته الصدر العاري ، أمام الرصاصة المصوبة إليه ، دون أن يعرف لصاحب هذا الصدر جفن من خوف ، أو يرتجف له زبد من جبن ، وهو يعلم أن الرصاصة قاتلة ، وأنه مقتول لا محالة ، ثم يتقدم ولا يبالي ، ويصمد ولا يتراجع .

ومثلما ناصر الشعراء هذه الاتفاضة بقصائدهم والكتاب بقصصهم والأدباء بكلماتهم ، ناصر الفنانون التشكيليون أبطال هذه الاتفاضة بأشكال من الرسم والنحت والحفر ، فكانت الريشة صنو القلم ، وكان الأزميل صنو اليراعة ، وكان اللون صنو الحبر ، وهكذا أسهم الجميع ، كل بالأداة التي يستخدمها ، في تأريث نار المقاومة المقدسة ، وفي التحريض على الصمود فيها ، وفي إبلاغ الدنيا أنه في أرضنا العربية المحتلة تجترح معجزة لا عهد للمعجزات بمثلها ، ولا شبیه للمعارك الوطنية بمعركتها .

اذن فالفن التشكيلي هو حيث يجب أن يكون ، والفنانون التشكيليون هم حيث يجب أن يكونوا ، في قلب معركة التحرير ، ومعركة البناء ، ومعركة التغيير ، ومعركة المقاومة ، وفي الخطوط الساخنة ، وما وراءها ، وخنادق الصمود وعلى جوانبها ، وفي كل موقع تطلب عناقاً لا انفصام له بين الريشة والبندقية .

ولم يكن التعبير عن كل ذلك مباشرة ، أو افتعالاً ، أو اسقاطاً . ذلك أن الفن التشكيلي كان حيث يجب أن يكون ، هنا أيضاً ، في حقل الفن الحار والصادق ، وفي أعلى مستوياته ابتداءً وشاعريةً وإيحاءً وتأثيراً ، قصورة وجه ، أو رسم زهرة ، أو نحت جسم ، أو تكوين منظر ، أو تشكيل مشهد ، هو فن إنساني مقاوم ، حقيقي ومعالف ، ومن هذا الفن ، في كل لوحاته ، ومنحوتاته ، وابتداعاته ، وتجلياته ، إنما يكون التأثير المطلوب ، إحساساً ورعشة ونبضاً ، ومن هذا الفن ، في كلتها وفيل الضوء والنظير والكتلة والدائرة ، وفي كل التجريد والرمز والإيماء ، يكون الصدق حين تكون وراءه فكرة صادقة ، فكرة تقوى ذاتها ، بأي أسلوب كان عمل الفنان ، وإلى أي مدرسة انتمى ، أو أية طريقة تعبيرية اختار ، فإلهمهم ، بالنسبة للمشاهد ، أن يقدم لهم العمل الفني نفسه في قالب من الابداع ، الذي يترجم الصمت إلى صوت ، ويحيل الخط إلى إحساس ، والمدي إلى شعور ، ومهاد اللوحة إلى رؤية تترك انطباعاتها من خلال المزج السحري ، بين المنة والمعرفة ، هاتين الصفتين المتلازمتين في كل عمل مبدع .

فنانونا التشكيليون تخطوا تخومنا ، تجاوزوا حدودنا ، سفروا لنا إلى العالم ، ومن هنا كانوا جديرين بتقديرنا ، ومحبتنا ، ورعاية قائدنا ، الذي في معرفته ، وقناعته ، وثقافته ، أدرك ما للفن من أثر وخطر ، فأولاه اهتماماً ، وعناية ، وكراماً سخاءً ، تشجيعاً ، وتكريماً ، وحفاوة بكل موهبة جديدة ، مع كل معرض جديد .

لنقلب صفحات هذه المقدمة التي ليست إلا تمهيداً لما هو أهم : المعرض نفسه ، ولما هو أكثر فائدة اللوحات ذاتها ، التي تقدم نفسها بأفضل من كل تقديم لها ، حتى لو أن كاتب المقدمة من أصحاب الاختصاص ، وهذا شرف أشيل لا أدعيه أبداً .

الكتورة نجاة العطار  
وزيرة الثقافة



# حول المعاصرة والحداثة

طارق الشريف

ومن الواضح ، أن المرحلة الراهنة التي تمر بها الأمة العربية ، تتميز بوجود غزو ثقافي وفني ، يستهدف الوجود الفكري لأممتنا ، وذلك للاحاق هذا الفكر بالمفاهيم الفكرية والفنية ، أو ببعض أشكال هذا الفكر ، والتي تريد محو الفروق بين الثقافات والامم ، والسعي لربط الجميع ببعض المسلمات الفكرية ، وتمهيد الطريق أمام سيطرة فنية شاملة ، وذوبان لكل الثقافات في الثقافة الغربية ، وذلك يمثل الهدف الاساسي للامبريالية ، والتي تريد عالما له هوية واحدة ، ولا تقبل بوجود ثقافات أخرى ، ومفاهيم فنية متعددة التي تفني الثقافات بعناصر جديدة ، وتضيف اليها ما تملك من وجهات نظر .

واختلفت ردود الفعل على هذه التحديات ، من قبل المفكرين والفنانين ، فقدم بعضهم الردود الفعل الراضية لما هو واعد ، على اعتبار أن الواعد هو إرث استعماري يجب الخلاص منه ، وبدأوا بالبحث عن مصادر فنية وفكرية بديلة لها خصوصيتها ، وجنورها الوطنية والقومية .

ونرى - في نفس الوقت - ، المحاولات المختلفة لمحاكاة ما هو واعد من الفكر والفن ، وهذه المحاولات قد أخلصت لكل المفاهيم الفنية الغربية ، واعتبرت أن رفض التخلف يتطلب محاكاة التجارب الفنية الحديثة ، كي نتطور ، وحتى نمشي ما وصلوا اليه ، ومن ثم يمكن البحث عن تجاوز للتجارب .

وهناك من رفض التبعية للوافد ، وفي نفس الوقت ، لم يقبل التفوق مع ما هو موروث من فكر وفن ، لهذا بحث عن تركيب فني جديد ، له صلاته بالمحدث من الفن ، وبالوروث من التراث ، وله دوره في معالجة المشكلات السياسية والاجتماعية الراهنة ؟

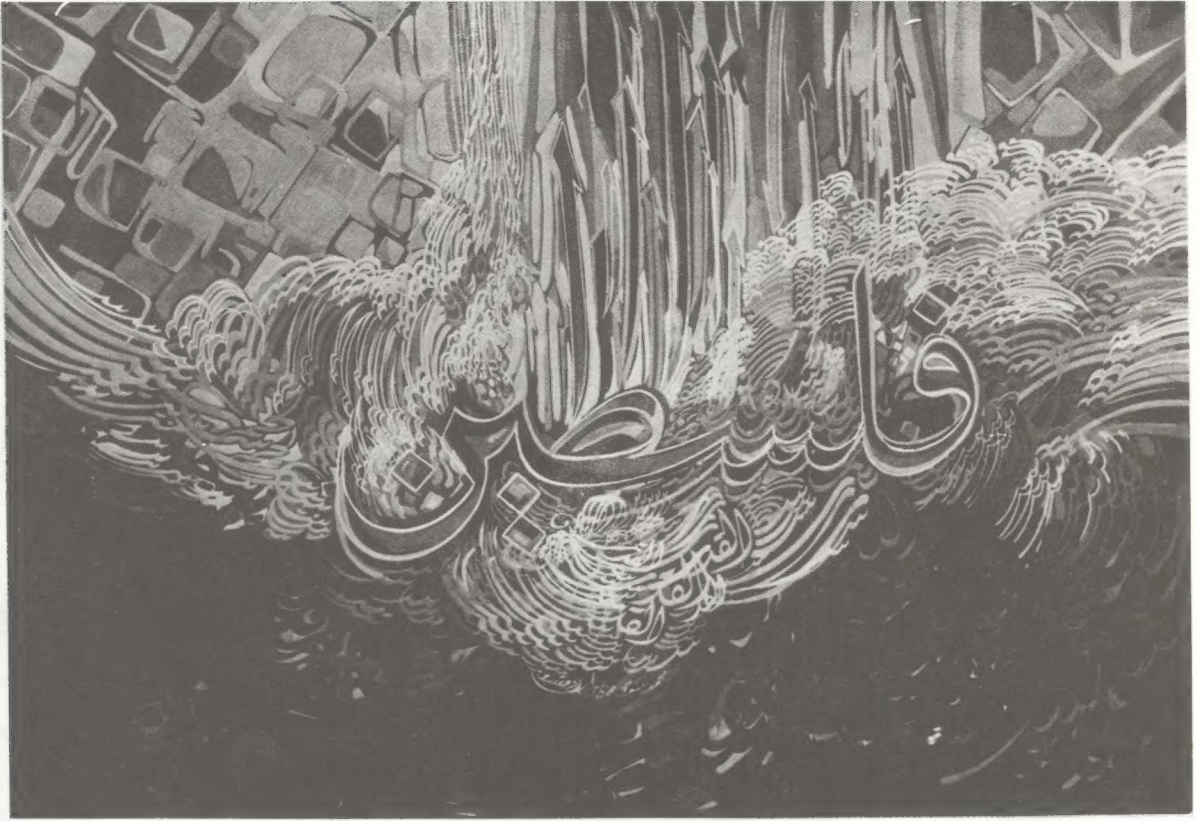
يتحدث نقاد الفن التشكيلي عن الاصالة الفنية ، ويكررون ذكر كلمة ( اصيل ) في احاديثهم ، واصبحت هذه الكلمة تعني في كثير من الاحيان ( الجودة الفنية ) ، وقد اصبحت احيانا تتعارض مع ( التحديث الفني ) او الحداثة في فنونا المعاصرة .

وقد تزايدت الاختلافات حول فهم الاصيل ، وعلاقته بالمحدث في الفنون العربية المعاصرة ، وتعددت الاتجاهات النقدية والفنية التي تناولت علاقة الاصيل بالحديث ، وحول الفن التشكيلي كيف يكون اصيلا ، وكيف يجمع بين أصالته وحداثته .

ولعل هذه الزيادة في حدة الحوار حول ( الاصلة والمعاصرة ) ، يرجع الى أننا امام تيارات فنية وافدة علينا ، وردود فعل على هذه التيارات ، وقد تمثلت هذه الردود على الواعد ، في البحث عن الجذور الثقافية والفنية ، لايجاد الاصيل القادر على الديمومة .

ولهذا السبب لا نستطيع فهم علاقة الاصلة بالمعاصرة ، وتباين الآراء حول هذه العلاقة ، الا من خلال المرحلة التي نمر بها ، وما تواجهه أممتنا العربية ، من مشكلات ، وما في هذه المواجهة من اشكالات فكرية .





محمد غنوم

الى جمالياته واشكائه حتى نحقق لانفسنا وجودا عالميا معاصرا .

أم ان فن القرن الواحد والعشرين سيكون متجاوزا، وان الطريق الى هذا الفن الآتي سيكون عن طريق التجاوز ، واسهام كل فنون العالم ، واننا على اعتاب مرحلة جديدة سوف تكون على انقراض فن الماضي ، ولسوف يكون الفنان في هذا القرن ( ثائرا ) على بعض المفاهيم ، ومحققا لتجاوز هو ثورة جديدة .

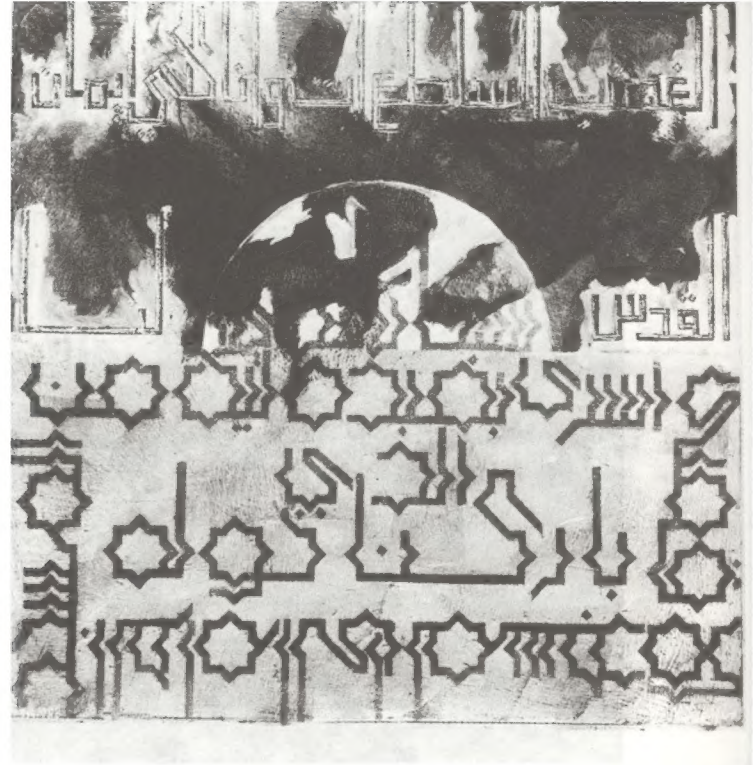
وحتى تتوضح الطريق أمامنا لا بد لنا من القول : بان الفن التشكيلي لا يقبل أن يكون التعبير عن رؤية مستقرة ، بلا طفرة او تغير ، لأن الفن التجديد الدائم، والاحياء لأشكال قديمة ، وابداع فيه التجاوز ... من أجل التعبير عن الحاجات الانسانية المختلفة ، ولا يمكن تجديد الفن الا اذا تجددت الحاجات ، وخلقت الاشكال لتلبي هذه الحاجات .

وهذا يعني ان الاصاله هي الارتباط بالواقع والتعبير عن حاجاته ، ولا يمكن أن يكون الشكل الفني وكماله الفني ، هو الغاية الرئيسية للفنان ، بل لا بد من أجل أن يضيف الفنان الى الشكل الفني ، رؤيته الخاصة ، واحساسه الخاص بالحاجات التي تتطلبها

وهذا يعني ان الفن التشكيلي في الوطن العربي ، وفي كثير من دول العالم الثالث ، يعيش في ظروف واوضاع خاصة هي نتيجة لحالة التحدي التي نواجهها، والتي تتطلب البحث عن طريق خاصة ، وبلورة المفاهيم الجديدة ، وتصحيح لوضع كثير من المفاهيم الفنية العالمية ، التي تعيش الآن في مأزق ، نتيجة لبعض المفاهيم الخاطئة لدى بعض المفكرين الذين يريدون من الفن أن يكون عالميا ، يملك مواصفات واحدة للحكم عليه ، ويستند على المسلمات الغربية الحديثة الآن ، ولهذا فعلى كل الفنون في العالم أن تحاكي الفن الحديث الغربي ومسلّماته اذا أرادت التطور ، والقبول العالمي، لما تقدمه من فن ، ولهذا لا يقبلون من الفن الا الذي يتمثل آراءهم ، ويحاكي تجاربهم .

ولا بد لنا من أن نطرح سؤالاً هاماً :  
- هل الفن في حقيقته وجوهره ، هو ( واحد ) ، في كل انحاء العالم ، ويجب أن يسير كل فنان نحو التقليد ، ومحاكاة المسلمات العالمية النقدية حتى يقبل عالميا ، وهل وصل الفن الغربي الى كمال في شكله ، ومحتواه ، يحتم علينا مجاراته ، وهل الفن في القرن العشرين قد حقق الكمال المنشود ، وعلينا أن نصل





سعيد نصري

استخدمه من مواد خام لتقديم الرؤية الجمالية ، مهما اختلفت هذه الرؤى ، ومهما تعددت أشكالها ، وهو اضافة الجمال على الاشياء ، وكل ما اثبت قدرته على البقاء والخلود ، والوصول الى الناس المتواجدين حول الفنان لينقل لهم رؤيته ، ومواقفه ، ليؤكد على قيم موجودة ، أو ليثور عليها .

الفن يرتبط بالانسان ، الذي ابدعه ، وقدم فيه رسالة جمالية ، يقدمها فرد لجماعة ، يعبر عن رؤيته ، ومواقفه عبر ما هو مبتكر أو مقبول .

وهو التعبير الانساني عن الجمال عبر المواد التي يشكلها الفنان ليقول كلمته عبرها ، ويقدمها للجميع .

**والفنان هو الصانع الماهر الذي يعالج المادة الخام، المتوفرة في محيطه ، ليقدم ذاته لأقرانه ، عبر العمل الفني المتنوع ، وعن طريق لغة مبتكرة تأخذ من الواقع، لكنها لا تقف عند الاخذ ، ولا تنقل أو تسجل ، بل تضيف ما هو مبتكر باضافة يقدمها الفنان ، فيها اعادة النظر وتقويمه ، وتكثيفه وتلخيصه ، ولفت النظر الى امور ما كنا لنراها لولاه .**

ويملك الفنان القدرة على ( التوعية ) ، ينشر الجمال والقيم الجمالية والفنية ، ويدلنا على السلبيات ، وعلى نقص ما في احد المظاهر المرئية لنا ،

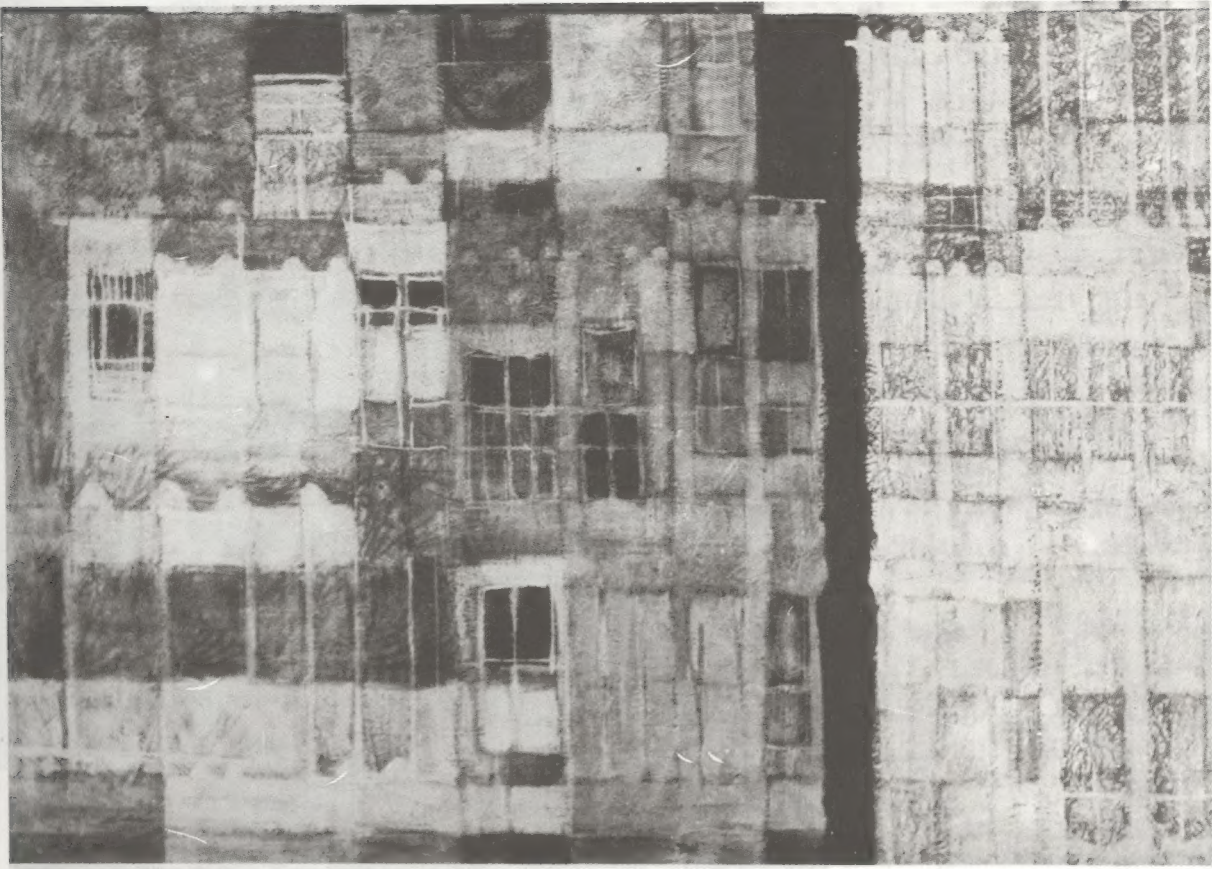
المرحلة ، أو التي لا يليها المجتمع ، وبالتالي يمكن أن يكون الفن في تلبية أكثر الحاجات الحاحا ، وأكثرها تأثيرا على الفنان ، ولهذا لا يتماثل ( الفن ) ، وحتى لو تماثلت كل الظروف ، والحاجات ، لأن الفن هو والريادة ، والتجاوز للمألوف ، وليس في الاتباع في الاكتشاف لما يتجاوز ، هو في الكشف والريادة ، والتجاوز للمألوف ، وليس في الاتباع والتقليد ، هو في الاضافة الشخصية ، التي تتوجه الى الآخرين ... لتجعلهم يرون ما لا يرون ، ويدركون واقعهم على نحو جديد ، ويفهمون تراثهم ، وحاضرهم على ضوء جديد ، ينير المستقبل لهم .

وحتى نشرح علاقة الفن بالاصالة الفنية، والتغيرات المختلفة التي طرأت على كلمة ( فن ) عبر العصور ، وصلات هذه التغيرات بالاصالة والحداثة ، سوف نبدأ بمحاولة لتحديد معنى كلمة ( فن ) . . . كبدية لا بد منها .

#### اولا - الفن هو الاصاله

ان كلمة فن تعني كل ما انتجه الانسان عبر تاريخه لغرض جمالي ، وهو يشمل كل اشكال التعبير التي قدمها ، لابتكار أدوات نفعية لها جمالياتها ، وما





أسعد عرابي

والفن رسالة الانسان الى الانسان ، وهذه الرسالة الجمالية ، التي تقدم شهادة من نوع ما على العصر ، و ( الناقد له ) و ( المحرض ) للانسان على أن يرى مالا يراه بشكل اعتيادي .

والفن شاهد هام على العصر لاننا نكتشف في اعمال الفنانين القدامى ، تكثيفا دقيقا لمصورهم ، وما عاشوه من محن ، وما حققوه من جماليا تهم في تطوير الذوق ، وما قدموه من رؤية مبدعة وتصميم هذه الرؤية ، والتمرد على القيم القديمة .

الفنان - اذن - هو الانسان الثائر على جماليات مألوفة - رعى فيم موروثه ، من أجل جماليات جديدة ، وقيم أكثر جدة ، ومن أجل أن يعيد النظر في كل الاشياء التي يراها ويحس به .

ونحن هنا امام (الفنان - الشاهد) ، و (الثائر)، و (الناقد) ، و (الطليعي) ، والذي يعطي المتذوق ، ويحمل رسالة اجتماعية سياسية ، لان في كل فن ماهو ابداع انساني وما يطمح الى التغيير الاجتماعي، ويقدم رسالة للأجيال تكون سياسة اجتماعية وذوقية .. ولا يكون الفن فنا الا اذا كان كذلك .

ويملك رسالة اجتماعية، وقد يحمل لنا الفكر والواقف، وهو يقدم سياسة اجتماعية في عمل فني مبدع .  
والفنان التشكيلي من أكثر الفنانين صلة بالطبيعة، وهو يبدع عبر مادة يشكلها جماليا وفنا ، ويتعامل مع الاحجار والالوان والطين والخشب يعيد تشكيلها ، وكلما حقق الفنان نجاحا كان أقدر على فهم طبيعة المادة ، التي يتعامل معها ، وخصائصها الفيزيائية .  
الفن رسالة يكتبها الفنان ، ويشكلها المادة جماليا، لهدف اساسي هو في التعبير عما يريد الفنان ، وهكذا يكون لغة مخاطبة وتواصل مع الآخرين ، ومع المجتمع، يحاور الفنان اقرانه ، ويشدهم الى رؤيته او مواقفه الاجتماعية والفكرية .

والفن لغة انسانية ابتكرها الانسان ليعبر بها عن ( الواقع ) ، ويبتكر الفنان في تعبيره ماهو خاص ، ويقدم هذا التعبير ضمن اشكال فنية خاصة وهو يتوجه الى الناس ينتج من الانسان الواعي المبدع ، عبر المواد المختلفة ليخاطب الجماهير ، ويحضر في رسالته هؤلاء الناس على رؤية واقعهم على نحو جديد او على فهم للواقع بصياغة جديدة .





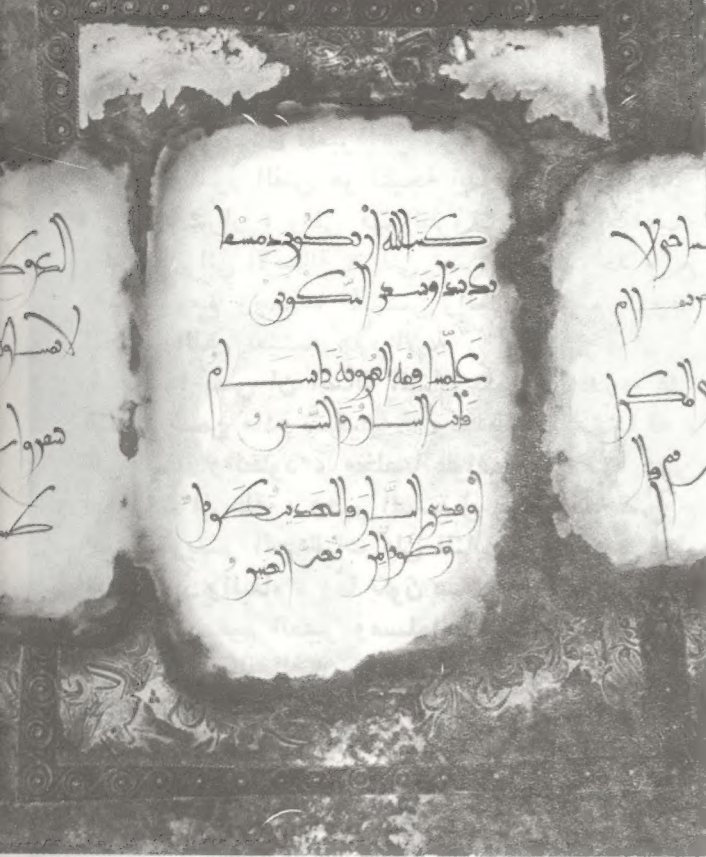
عبد القادر أرناؤوط

الفيزيائية للمادة، ومع الألوان، والاحجار، والطين، والاشباب، ومع صفاتها الفيزيائية، وتغيراتها، مع صلابة مادة ومعالجتها، لتصبح طبيعة، وهكذا يهتم الفنان بالمهارة التي تساعده على اعادة الخلق، والابتكار، ولا تقف المادة حائلا بينه وبين تحقيق ما يريد، وهكذا كان كبار الفنانين من (ميكلانجو) الذي كان يحاور الصخر القاسي ويحوّله الى عجيبة لينة، وكذلك هي الحالة عند (بيكاسو) الذي خرج على الناس برسوم قلمية معجزة كأن الخط أصبح لعبة بين يديه، يعالجه كما يشاء ليقدم كل الاشياء. وهكذا كان النحات والرسام والفنان عموما، يملك سر مادته، يحاورها، ويعرف كل طبائعها، ويقول لنا ما يقرره، وما يحمله من جماليات، وما اتخذته من مواقف عبر السيطرة التامة على مادته.

ويقدم الفنان لنا (الموقف)، الذي لا يكون الفن بدونه فنا، فكل ابداع له (موقف) معين، مما يجري في هذا العصر من صراعات، وما نراه من تحديات، وهكذا يبدع الفنان... موقفه من اجلنا، ويقدم رؤيته لنا حتى تكون حياتنا افضل مما نراها، وحتى تستقيم القيم... وتتوضح المعارك. لا فن بلا انسان، يصنع القيم ويبدل المفاهيم، ويبدع الجماليات، ويحرض الناس، ويربهم ملا يروونه وهو لهذا خالق الجماليات، ومبدع الاشكال... التي تساعد على كشف الحقائق، وتعرية السلبات.

والفنان التشكيلي... يرتبط بالواقع، ويرتبط بالواقع بالمعنى الفيزيائي، أي انه يتعامل (المادة)، ويشكلها جماليا وفنيا، ويتعامل مع التغيرات





### وليد الآغا

والبقاء ، والخلود ، نظام تشكيلي يبتكره الفنان ليقول كلمته عبره ويجسد رؤيته ، وفيه من القومات ما يساعده على التجاوز ، وهكذا ينظم الفنان لوحته بتكوين فني ، ويقدم في التكوين ... نظاما تشكليا ، متناسقا معبرا عن الموضوع ، ويخدم هدف الفنان ، وغاياته ، وإلى ما يرمي إليه .

لكن كل نظام هو وليد ظروف معينة قدمه المجتمع وولدتها لنا المرحلة التاريخية ، التي تعطي الفنان الشكل السائد في المرحلة ، وترك له الإبداع ضمن شروطها التاريخية ، وهكذا نرى الشكل الفني يسود لفترة معينة ، ويسود ضمن هذه الفترة ، حتى تتبدل الظروف فتسود الأشكال الأخرى التي تتلاءم مع ظروف جديدة ، فأشكال الفن تتغير ، تتبدل مع المجتمع ، وتتأثر بظروفه قبل كل شيء ، وهي التي تعطي لكل مرحلة شروطها التاريخية ، وتقدم الفنان المسلمات الأساسية التي يدركها المبدع ، ويعطي من خلالها أو يتمرد عليها ليقدم الأشكال الجديدة .

والفن ... هو هذه اللغة الشكلية التي تتطور ، في أوضاع مختلفة ، والتي تصل إلى النظام الأكثر إبداعا عند الفنان المتميز ، والأصيل ، والقادر على فهم مرحلته وما تريده ، وما تتطلبه من أشكال وما تسعى له من مضامين وموضوعات ؟

لكن المشكلة أن السيطرة على إعادة ، والمهارة في استخدامها لا تجعل الفنان ... فنا مبدعا ، إذا لم تكن المهارة مترافقة مع الوعي الضروري ... حتى يتحول التلاعب بالخط ، إلى فن يخاطب الناس ، ويحمل رسالة الفنان إلى مجتمعه .

كما أننا لا نرى أن المقدرة على تطويع المادة وتحويلها فنا ، إلا إذا احتوى العمل على القيم الفنية والجمالية ، وعلى الشكل المناسب مع الرؤية التي هي الأساس في كل فن .

**الفن إذن - رسالة - ، عبر مادة تشكلها جماليا أو فنيا لهدف أساسي هو التعبير عما نريد ، وهكذا يكون ( لغة مخاطبة ) و ( تواصل ) مع الآخرين ، ومع المجتمع ، وعبره يحاور الإنسان المبدع ... أقرانه ، ويشدهم إلى رؤيته الفنية ، ومواقفه الاجتماعية والفكرية .**

**والفن رسالة ... خطيرة ، في قدرتها على تحقيق توجيه الأجيال ، فكريا ، واجتماعيا ، وجماليا ، وقدرتها على خلق توازن جمالي في عالم مضطرب ، أو غير متوازن ، وهكذا يلجأ الفنان إليه ليعيد تنظيم الأشياء حوله ، والمادة لتكون أكثر جمالا مما هي عليه ، وأكثر قبولا وهكذا يصحح الفنان الواقع ... ويجعله أكثر فنا وجمالا ، ويصوب كل ما يظهر في الطبيعة من نشاز ، أو من اضطراب ... كأنه يريد أن يقول لنا : [ انظروا إلى عملي الفني ترون فيه الطبيعة ... وقد نظمت ، والحياة ، وقد استقامت ، وترون الواقع الذي يواجهكم بسلبياته ... لتتلافوها ، وتعيدوا بناء حياتكم من جديد ، وعلى أسس جديدة ] .**

والفن .. هو الصورة العاكسة ، والمرآة التي تكشف الحياة والرؤية التي ترتبط بالجمال ، والقيم الأخلاقية ، والفكرية ؟ وحين يصل الفن إلى المرحلة المتطور نشعر بأنه [ وجه الحياة المصفى ] و [ صورة الإنسان المصححة ] ، و [ ترجمة الواقع جماليا ] ، و [ فكريا ] ، وهكذا يكون الفن متطورا مع الحياة ليقدم الصورة المعبرة عن التطور والتقدم الذي يحققه الإنسان ، وعن الواقع الذي يعاني منه ، والسلبات فيه .



ولا يكون الفن التشكيلي ، فنا مالم تتجسد الرؤى في أعمال فنية ، تملك المقومات التشكيلية ، والتي تساعدها على البقاء والدوام والخلود ، لأنها لم تأخذ من الواقع ... إلا ما يجعله قابلا للخلود ... والديمومة .

فلا فن ... بلا نظام ، يعطي العمل الديمومة ،



( الحداثة ) و ( الاصاله ) .

ونلاحظ بان الاشخاص الذين جعلوا الاصاله تتناقض مع الحداثة انطلقوا من وجود رؤية ثابتة للاصاله .

ولم يدركوا ان امثال هذه الكلمات تبدل مع الزمن ، وان التعاريف يجب ان تكون حية متحررة من كل القيود ولا يمكن حصرها في اطار ضيق ومحدود .

وهذا المفهوم الذي يجعل التحديد للكلمات ثابتا ، والذي انتشر لدى بعض المفسرين ، قد جعل ( الاصاله ) لها تفسيرها المحدد المستقل عن تعريف ( الحداثة ) ، بل ربط بين الاصاله والفكر المتزمت ، والحداثة مع الفكر المستغرب ، وجعل الفنانين يقسمون الى قسمين : قسم متزمت محافظ على الاصول الموروثة ، وقسم مجدد يريد الابداع ، والانطلاق ويتخلى عن كل كل الماضي ... من اجل ماهو جديد .

ونلاحظ بان هذا المفهوم لتناقض الحداثة مع الاصاله له ما يماثله في الفكر الاوربي ، حين ربط الفنانون الاوربيون الابداع باليونان وعصر النهضة ، وحاربوا كل تجديد لا يستقي اصلاته من هذه الاصول ، وكلنا يعرف المعاناة التي عاشها الفن الاوربي ... حتى استطاع التحرر من هذه النظرية العنصرية التي ربطت الفن بالابداع الغربي وحده .

ثالثا : في ان الحداثة هي الاصاله ؟

إذا رجعنا الى الفن الاوربي الحديث ، وما قدمه من مفاهيم نقدية حول ( الحداثة ) ، نجد ان هذا الفن قد قام على مبدا اساسي هو :

- [ الاصاله هي الابداع ] .

والاصاله لا تعني الارتباط بالماضي ، بل التحرر منه ، ومن كل القيود الفنية السابقة ؟ فالاصاله هي الجدة والجدّة المطلقة ، وعبارة التجديد ، وتقديمه ، ووصلت بعض المدارس الفنية الحديثة جدا ، الى ان الاصاله هي الارتباط بالاشياء اليومية للحظية والزائلة ، والتعلق باللحظة الهاربة ، واصبح الجمال عندهم هو جمال الاشياء العادية ، والتعبير عن هذه الاشياء هي الاصاله ...

واصبحتنا امام فن ... هو ظهور مفاجيء ... لما هو جديد بحدس معين ، وابتكار ، والفنان هو الخالق لاشياء مستحدثة ، ولا يمكن مجاراتها .

واصبح الفن هو التعبير بنقاء الاحساس الداخلي للفنان وتجاوز الذات لنفسها ، من اجل وضع جديد يكون اقدر على تحقيق الاصاله .

ولهذا بدانا نرى الفنان يبحث عن اصوله وجذوره في نفسه ، وفي اعماقه ، وقد حدد بعض علماء النفس

ولكل فنان له حضوره الفني ، الذي يعتمد على ابداعه في الاشكال المعبرة عن الموضوعات والمضامين ، وهذا الحضور الفني هو نتيجة ابداع ... لنظام قادر على الاستمرار ، وعلى فهم لظروف العصر ومفاهيمه وللوصول الى الاصاله ، التي تعني هذا التوحد مع الامة ، ومع وجودها المستمر والحى ، ومع ظروف المجتمع الذي تعيشه هذه الامة .

وهذا يعني ان اصاله الفنان تكمن في قدرته على الابداع ضمن مادة تشكيلية ، ويحقق شكلا فنيا له ، على البقاء والخلود ، مخلصا للواقع ، ومعبرا عن جماليات المرحلة ، وقيم المستقبل ، ملتصقا بروح امته ، وينشر الجماليات على الناس ، وما هو قابل للاستمرار والبقاء ، وما يكون سلاحا في الحاضر ... للدفاع عن قيم العصر ومسلّماته .

الفن رسالة الفنان المبدع القادر على التواصل مع الناس ، والذي يكون شاهدا على احداث عصره ، والقادر على التعمق في جذور امته ، والذي يدع من خلال ماهو اصيل ... له جوانبه المبدعة المجددة ، وله صلاته بالماضي ... وارتباطه بالواقع المعاصر ومشكلات الامة في هذه المرحلة .

لكن هل فهمت الاصاله على انها هذا التوحد مع الامة والشعب ، والتعبير عنهما ، أم ان لها اكثر من معنى عبر تاريخ الفن ، وعبر ما قدمه الفنانون التشكيليون ... منذ عصر الكهوف وحتى الآن ؟

ان من الواضح ان تجديد الفن التشكيلي في المرحلة الحديثة من تاريخ الفن ، قد جعل تعريف الفن التشكيلي على انه ( الحداثة ) ، و ( التجديد ) في كل شيء ، وقدم الحالات التي قد يبدو الفنان فيها يقدم ( الفن الحديث ) الذي يتعارض مع المفاهيم التقليدية ، والتي ارتبط الفن فيها بالاصاله على انها الارتباط بروح الامة والشعب ، واصبح الكثيرون يحاربون المفاهيم التقليدية للاصاله ، ويبحثون عن تجديد للاصاله نفسها على انها اصاله الفرد المبدع امام المفاهيم الجماعية ، وهناك الحالات التي اوصلت الفن الى انه حداثة مطلقة وتجديدا ، وهكذا تبدل مفهوم الاصاله تبدا جذريا ، واصبحتنا امام التناقض بين الاصاله والحداثة ؟

ثانيا : الحداثة نقيض الاصاله ؟

حين جدد المحدثون من الفنانين لفهم الفنية ، بحثوا عن الاشكال الجديدة المبتكرة ، ورفضوا التقليدي من الشكل ، وقالوا برأي يتعارض مع الاصاله لانهم وجدوا ان الاصاله هي الرجوع الى الاصول والقواعد المتوارثة ، وهكذا نشأ التعارض بين



التطبيقي بعد تجارب عديدة على بعض المبدعين من الفنانين معنى الاصاله كما يلي :

- [ شكل من الاستجابة على المنبهات لها خصوصيتها ، وفيها الخروج عن الاستجابة المألوفة للشخص العادي ] .

وفي المختبرات النفسية الحديثة ، ربطوا بين الاصاله والجدة المطلقة وتجاوز المألوف ، والذي لا يمكن رده الى شخص آخر ، وبالتالي هناك ( مبدعون ) يختلفون بطبيعتهم عن الآخرين ، ودراسة حالات الابداع هي [ الوسيلة الوحيدة لخلق فئة فنية منتخبة من الفنانين القادرين على العطاء ، ويساعدون على خلق فن المستقبل ] .

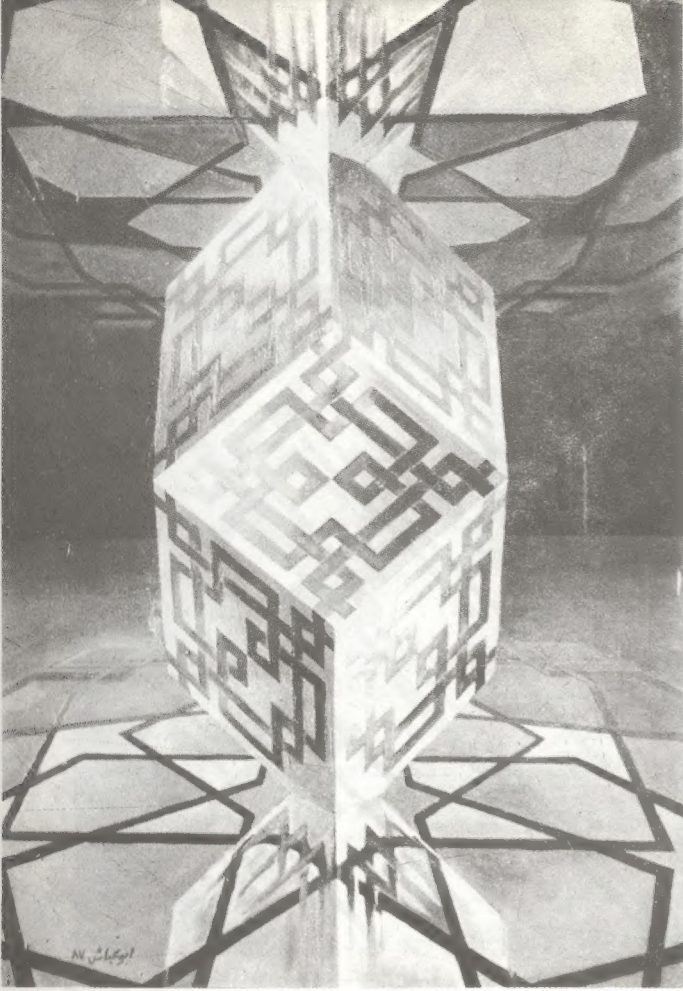
واصبحت الاصاله هي القدرة على الخلق بشكل خارق بحيث يرى الفنان ما لا يراه غيره ، وقد يتجاوز هذا الفنان كل الاشكال الفنية السابقة والموجودة ، واصبح الجمهور الفني المعاصر متلهف للبحث عما غير مألوف ... وغريب .

وعما لا يمكن توقعه .. واصبح ( القرن العشرين ) هو قرن الابتكار الذي لا يقف عند حدود ، وفي كل يوم نرى ما هو جديد فنيا وتقنيا ، وقد نصل الى مرحلة يهزأ الفنان فيها من كل مألوف ... ليحرضنا على تبديل كل نظرتنا للفن ، وقد يكون هذا الجديد يناقض الفن بالمعنى المألوف ، وهنا تكمن ( الاصاله ) ؟ وقد ساعدت هذه النظرة الى الاصاله على انها الحداثة المطلقة ، على تجديد الفن الاوربي ، وعلى تخليصه من القيود التي منعت التطور ، ؟ لكنها وفي نفس الوقت وقفت حائلا امام فهم سليم للاصاله الفنية ، وللحداثة ؟

ذلك لانها ربطت الفن بما هو ( فردي ) ذاتي في الفنان وقدرته على الخلق ، وجعلت الاصاله في ذلك الخلق ، وجعلت الفن في هذا النمط ، وتجاهلت الاشكال الاخرى للفن التي لا ترتبط بالعالم الداخلي ، كما انها تجاهلت الفروق الفردية بين اشكال الفنون التي تنتج الآن ، والتي قدمت في الماضي ، والتي قدمتها الشعوب والامم المختلفة ، والتي تملك ما هو مفاير لذلك ، النمط من الابداع ، والتي تريد فنا ملائما لظروفها .

#### رابعا : في ان الاصاله ليست الحداثة المطلقة :

إن من الواضح أن بعض المفكرين من العالم الثالث ، ومن أوربة الغربية ، والدول الاشتراكية قد بداوا يفرقون بين الاصاله والحداثة ، وقدم بعضهم رؤية خاصة تنطلق من مبدأ يرى أن [ الاصاله ليست الجدة المطلقة ] ، وأن لها من المقومات الخاصة



حسان أبو عياش

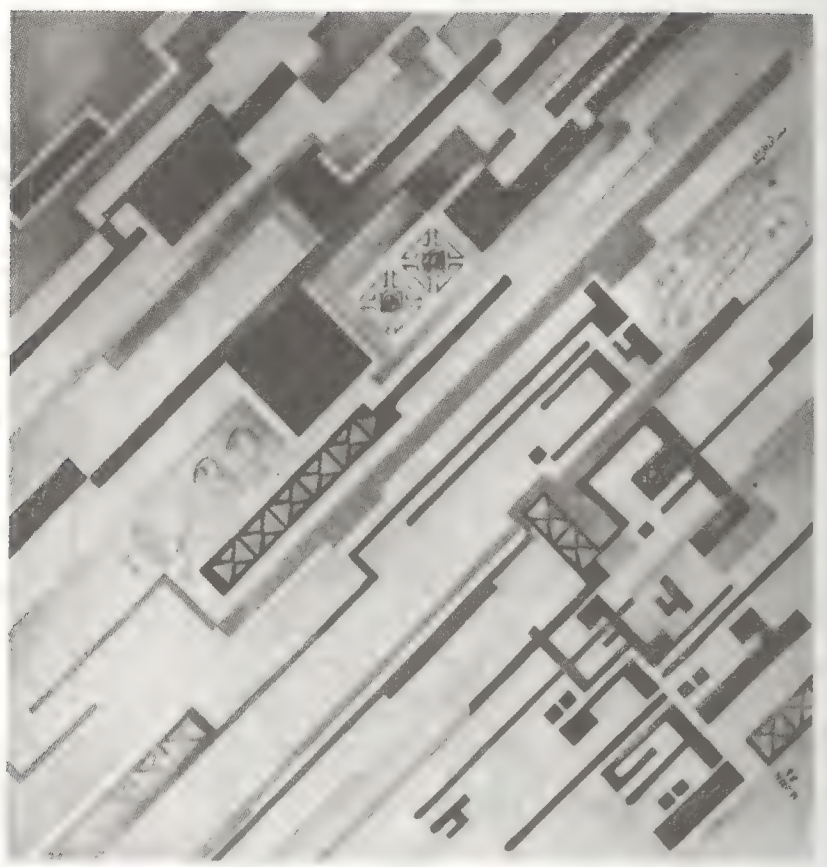
التي تجعلها تختلف ، لان تعريف الاصاله بأنها حداثة مطلقة جعلها شكلا فرديا من الابداع يتجاهل الجانب الاجتماعي في الابداع .

وتكمن خطورة هذا الفهم للاصاله في انها توصلت ( شكل معين ) من الابداع ، يمارس دوره الفني في الاستلاب الفني ، إذ بدانا نرى كثيرين يقلدون هذا الشكل عن وعي ... أو دون وعي ، واعتبره بعضهم ذروة الفن ، وخلاصته ، ولغة عالمية ، ضرورية للابداع . وبالتالي بدأت هذه الصيغ تطمس كل اشكال الابداع الاخرى ، عند الامم والشعوب الاخرى ، وتناسى الفروق بين الظروف التي يمر بها كل شعب ، والفروق الفردية بين الامم والجماعات والقوميات والتي تمثل عاملا هاما ، لإغناء التجربة الفنية العالمية ورفدها بما هو مفاير لما هو مألوف ، وقد تكون فيه مفاهيم جديدة تعبر عن اصالتها الخاصة ، لتباين الظروف والواقع المعاصر بين شعب وآخر .

ولعل أهم نظرية اعطت تفيرا جديدا للاصاله يخالف كل ما كتب عن الموضوع هي نظرية الناقد الشهير ، ( هربرت ريد ) في كتابه ( فلسفة الفن ) والتي يمكن أن تلخصها الكلمة التالية التي كتبها في كتابه :

- [ إن الحساسية الفنية ليست هي القيمة





معد أورفلي

( الفن ) يفتني دوما ، باكتساب أشكال جديدة ، ويوسع حدود ثقافته ، ورؤيته ، لذا نحس بالرغبات العارمة لدى الفنانين لتجديد أشكالهم الفنية ، والتي تبدو براقعة والتي تنتهي الى العودة الى الورا ، العودة الى الجذور ، والمصادر ، والينابيع ، المختلفة ، التي تساعدهم على هذا التجديد .

وهكذا تتحول المعادلة الفنية ، إذ يعود الفنان الى ( ذاتية وثقافية ) تعطيه الخصوصية ، بدلا من أن يفرق نفسه في البحث عن التجديد ... للتجديد ، ويحس بأن أصالته في انتمائه الى تراث معين ... وليس في البحث عند الآخرين ، عما يملكون .



ولنتساءل بعد هذا عن مسؤوليات الفنان العربي المعاصر وعن الأهداف التي وضعها نصب عينيه ، وما هي الجماليات التي يبشر بها ، والتي نراها هامة ، ومعبرة عن حياة هذه الأمة ، وعن وجودها ، وحضورها وما تواجهه من تحديات مصيرية ، وما نراه في هذه

الوحيدة في الفن ، ذلك لان الحضارات المتعاقبة ، عند تطوير ثقافتها تخفف من أهمية هذه القيمة الاساسية بمزجها بقيم أخرى سحرية او منطقية ، لأنها تستخدم الحساسية الفنية في إطار اجتماعي ، وإن اختلاف الإطار ، هو الذي يفسر مختلف التغيرات التي تحدث في تاريخ الفن [ ٠

وهذا يعني الاصاله الفنية لا يمكن ان نرجعها الى الحساسية الفنية الإبداعية ، وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع ، بل هي رؤية جديدة ... تفتني بقيم أخرى ليست فنية محضة ، ولهذا فالإبداع لا يمكن أن يكون إبداعا خارج إطار المجتمع ، وخارج التراث والمرحلة ، وإلا أصبح عبارة عن شكل فارغ من الرؤية ، التي تعطيه الإرتباط بالمكان ، والظروف المرحلية ، والتراث القومي ، ومقومات التراث الثقافي لكل شعب .

وهكذا يبدو الفن على أنه عالمي في بعض مظاهره ، ولكن متعدد الأشكال في تعبيراته الفردية والقومية ، وقد تحدث نقاد الفن عن عنصر ثابت في الفن ، وعن عناصر متحركة ومتبدلة وهذه العناصر المتبدلة تعطيه القدرة على التلاؤم مع الظروف المختلفة ، ولهذا يبدو



التحديات من محاولة لاقتلاعنا من جنورنا ، ومن تحديات مصرية ، وما نراه في هذه التحديات من محاولة لاقتلاعنا من جنورنا ، ومن محاولة لسرقة تراثنا وادعائه ، وتشويه قيمنا ، والتأثير على ثقتنا بانفسنا ، قدرتنا على الابداع ، والخلق ... وهما الاساس في خلق حضارة معبرة عن هذه الامة ، وعلى قدرتها في ان تكون ، كما كانت في الماضي ؟ ان مسؤوليات الفنان العربي المعاصر كبيرة ، لان عليه ان يكون فناناً مبدعاً ، وان يكون قادراً على التجاوز للوحد في ابداعه ، وان ياخذ ( الفن الغربي ) الوافد عليه ويفهمه ، ويعالجه ، بكل تقنياته ومسلحاته ، ويصل الى كشف اسراره ، والاستعانة بها ، وتجاوزها بعد فهمها وتحليلها ، وادراك ( الجبهات ) التي يدعو اليها والاشكال التي توصل اليها ، والمفاهيم التي بنى لوحته عليها ، ويسمى بعد الفهم - الى التجاوز ، والى حوار مع الاشكال الوافدة والمفاهيم الفنية المنتشرة ، حوار الندي للند ، حوار المبدع .. لا المقلد ، والذي يسمى الى الاضافة المبدعة ، لا الى التلمذة التي تجعل التلميذ دون استاذة وعياً وابداعاً .

وفي كل شكل فني ما هو ، قابل للتوافق مع حياتنا ويصلح للتعبير عنا ، وما لا يتوافق ، ولا يؤدي الغاية او الهدف الذي نسعى له ، وهكذا يكون الواقع هو المحك الذي نكتشف فيه مدى ملائمة ، ما هو واحد لا موجود ، وقابل للحياة والاستمرار .

ومن اهم خصائص الابداع في عصرنا الحاضر ، ان نختبر صدق اي شكل فني ، عن طريق عرضه على الواقع ، لاكتشاف قدرته على التعايش ، وهكذا نميز ما يتلاءم معنا ... وما لا يتلاءم ، وما هو قابل للبقاء مع التعديل الذي ندخله عليه ، والتبديل الذي نجريه حتى يستقيم هذا الواعد مع الواقع ، ويتجادل معه ، ومع ظروف الواقع المختلفة ، ومع خصائص المرحلة ، ومع الاشكال الفنية التي كشفنا عنها في تراثنا ، وفي ماضينا ، لان ( البحث عن الجذور ) ، وتاصيل الفن يتطلب منا دوماً ان نكتشف في الماضي ما هو قابل للحياة ، وما يساعدنا على جعل الاشكال الوافدة علينا حية ، وقادرة على البقاء ... والاستمرار ، وهكذا تبدو المهمة شاقة ، لانها مهمة بحث واستقصاء في الاشكال الوافدة ، والموجودة في تراثنا ، وعملية الملاءمة بين هذه وتلك ، حتى يعبر الفنان عن الواقع، ونحس بأنه اصيل في هذا التعبير ، ويعكس بصدق واقعنا ، ويقدم رؤيتنا ويخدم هدف التواصل مع شعبنا ، ويقدم شيئاً للناس ويعبر عنهم ، ويخدم القضية الاهم في حياتنا ، وهي قضية الوجود والاستمرار ، والبحث عن الاشكال المبدعة التي تعطي الثقة للانسان العربي بقدراته على ان يكون .. كما

كان وان ادعاء التفوق والعنصرية وغيرها من اشكال السيطرة ، والهيمنة ، التي تحاول اشعارنا بالدونية لا تستطيع مقاومة قدرة فناننا على الابداع ، وفرض الثقة به ، والوصول الى ان قدرة امتنا على العطاء كبيرة ، وفناننا التشكيلي احد ركائز هذا العطاء .. وما يقدمه من اشكال فنية ولوحات ، وما يسعى لتحقيقه في لوحته من ابداع اصيل له جوانبه الحديثة، وله جنوره القديمة ، وهو في خدمة الحاضر ... ابداعاً في النفس ، وبالقدرة على العطاء .

وهكذا تبدو أهمية الفن التشكيلي ، ودوره في حياتنا وما وضعه الناس من ثقة فيه ، وفي الابداع الذي نراه قد حقق التواصل الضروري لذا كان فنانونا على قدر الامانة والثقة ، وكانوا المبشرين فعلاً بروح جديدة مبتكرة ، فيها الكثير من الماضي .. وفيها روح العصر .. وفيها الارتباط بالواقع ، والتعبير عن الحياة بلغة فنية مبتكرة اعطى الفنان فيها العطاء الجدير به ، كفنان يحمل رسالة الى امته ، ويحمل الى الاجيال تواصل حضارياً وابداعاً .. وتجاوزاً لما كان موجوداً ، عبر لغة وسيطة تنقل روح الامة ويجدها ، وتقدم هذه الروح الى الاجيال وتحمل سر القوم وهمومهم وتنقل هذا السر للاجيال في تواصل وتأخذ عن الغير وتجده ، وتصفيه ، وتعطي الكثير في سلاح اصبح اليوم من اهم اسلحة الامم تنافس حضارياً ، وتسابقاً عليه ، وعلى المبدعين ، به يتفاخر الناس ، وعلى اقتناء الاعمال الفنية وعرضها يتبارون ، ويشتهر كل شعب اصالته ، اذا اثبت انه يملك الفنانين المعبرين عنه ، والمجددين للرسالة والحاملين للامانة ، والقادرين على التعبير عن العصر ، وعلى فهمه ، والغوص على اسراره ، وكشف الغامض منها ، وتقديره وهكذا نرى الوجه الاصيل المعبر عن كل شعب وكل امه ، والوجه الذي يحمل رسالة الامة الى الانسانية وسر وجودها واستمرارها .

وهكذا أصبحنا ، في القرن العشرين نرى المتاحف تنافس على اللوحات وعرضها ، وعلى المبدعين لتيسر لهم سبيل الابداع ، وتوفير شروطه ، وامم وانظمه تنبأ في قدرتها على اثبات نفسها بالفن والحضارة ، وباللوحه والتمثال وغيرهما تكون الامة جديرة ، والنظام قويا ، وقادراً على التنافس مع غيره ، واثبات جدارته .

ولنتساءل اخيراً :

— اين مصادر الابداع في امتنا ، وكيف حققها حققها فنانونا ، في اعمالهم ؟

لنقول بانها موجودة في تراثنا العربي الذي اثبت في كل مرة قدرته على ان يكون نبعا سخياً نستقي منه ، ونأخذ وياخذ غيرنا منه ايضاً ، فيه الحداثة الفنية ،





سعيد الطمر

وفيه الاشكال المبدعة ، وفيه القدرة على بعث حضارتنا وقيم هذه الحضارة التي تستطيع ان تكون في اللوحة الفنية حضوراً مستمراً لامة ، واستمراراً لابداع شعب ، وتطوراً مستمراً لروح هذا الشعب ، وما يملكه .

وهكذا نرى الفنانين العرب وقد عادوا الى تراثهم وياخذون منه ، الكثير من الاشكال ومن الصيغ الفنية من الخط العربي ومن الزخرفة ، ومن الخط اللامتناهي ومن الاشكال المتنوعة التي ياخذها على جدار او منمنمة او في نافذة ؟

ومع تزايد الاهتمام بهذا التراث ودراسته والاخذ منه تحقق شيء فريد هو ان الفنانين يلتقون في كثير من المنطلقات الفنية ، ويتواصلون في بحوثهم ، ويقدمون النتائج التي تؤكد على وحدتهم وعلى نهم يملكون نفس التراث ، ويواجهون نفس المشكلات المصرية ويقدمون الحلول التي تتلاقى شكلاً ومضموناً فناً وتجربة .

وهكذا ازداد الفن التشكيلي اصالة ، حين اكتشف نفسه في تراثه العربي ، واكتشف كل فنان - مهما ابتعد عن اخيه انه يبحث عما هو مشترك ، وله في بحث الفنان العربي الآخر .. الصلة والعروة الوثقى التي توحد ... دون لقاء ، وتجدد تراثاً فيه القدرة على البقاء والاستمرار ، اي ان في هذا التراث المتجدد ، ما يصلح ليكون عنواناً لنهضتنا الفنية ، وفيه ما يساعد على ان نكون اصلاء غير تابعين ، قادرين على اثبات الوجود ، ورغم كل التهديد الذي نراه في كل يوم ، تهديد الوجود ، وسرقة التراث ، ومحو الصلة بالارض ، وهنا تتأكد في كل يوم هذه الحقيقة الدامغة وهي ان [ الفن هو سلاح من اسلحة المعركة مع العدو ] .. وهو سلاح هام لانه يدافع عن الامة حضارياً وفكرياً ويثبت ... وجودها المستمر ، ويؤكد على حاجتنا الدائمة الى ان نكون مبدعين ، وان يكون هذا الابداع اصيلاً على صلة بالارض والتراث ، وعلى صلة بالناس ، يخاطبهم بلغة يفهمونها للعلاج مشاكلهم ، ويربط بينهم برباط الاخوة ، ويجدد الثقة بالنفس .

وهكذا يجدد الفن التشكيلي اللحمة ، ويقوي الاوامر ، يربط بين الماضي ، وبين اجزاء الوطن المبعثرة ويصبح شئنا ام ابينا .. احد اهم الاسلحة التي تؤكد على وحدة الامة ، في مرحلة تهدد .. فيها الاطماع هذه الامة ، وتهدد التجزئة والعدوان ، كل شعبنا ، ويتحرك الفن الياخذ دوره في وصل الحاضر

بالماضي ، وبلاشقاء ، وبالثقة بالقدرة على الابداع والتجديد ، فيعطى التراث التواصل ، ويحمي الناس من ان تقع فريسة اليأس ، والتخبط ، ضمن دعاية تريد ان تزرع اليأس ، وتريد ان تثبت الامر الواقع ، وتفرض الاستسلام ، والتسليم بما كان .

وهكذا ياخذ الفن التشكيلي دوره المبدع ، ويؤكد رسالته ، ويدفع لناس الى الثقة بانفسهم وابداعتهم وعطاء امتهم ، وقدرتها على ان تتجاوز ما يبدو انه حقيقة مستقرة ، وهو فعل اعداء يريدون منا ان نبقي مستسلمين لهم ، ويتمرد الانسان العربي على هذا الاستسلام ، ويرفض البقاء اسير التحكم وليعبر بصدق واصالة عن هذا التمرد .

وهكذا يكون الفن التشكيلي رسالة حضارية ، ورسولا واصالة ، يعكس الماضي ، ويبث في الحاضر القوة ، ويدعو الى المستقبل بقوة ، لا نظير لها . وهذا هو معنى الفن الحقيقي الاصيل انه فن المعبر عن ارتباط بالقضية الجوهرية .. للامة .. الذي يتصدى للدفاع عن وجودها ، والاستمرار في هذا العطاء ابداعاً وخلقاً .



# الفنان الراحل محمود حماد

١٩٢٣ - ١٩٨٨

خليل صفيّة

تمثل تجربة الفنان الراحل ( محمود حماد ) واحدة من التجارب البارزة في الحركة الفنية في سورية ، تجربة تنتمي الى الجيل الثاني من الرواد ، تجربة مرت بعدة مراحل جمالية وانطلقت من مصادر واقعية ، وفنية متنوعة ، وصولا الى المرحلة التي اشتهر بها ( مرحلة استخدام الخط العربي ) والتي بدأت عام ( ١٩٦٣ ) م ، واستمرت الى آخر لوحة انجزها « توفي في ١١-٨-١٩٨٨ » .

وحين بدأ « حماد » صياغة تجربته الجمالية الاولى في الاربعينات ، كانت الاتجاهات السائدة في نتاج الرواد الاوائل ، وبعض تجارب الجيل الثاني من الرواد ، وكان الهاجس الجمالي الاكثر حضوراً وانتشاراً ، ممثلاً في محاكاة الواقع وامتلاك مظاهره الخارجية ، وضمن ذلك الوسط الفني المحاصر بمحدودية وتقليدية الانتاج الفني برز نتاج « حماد » كنز خرق الصيغ التقليدية السائدة باتجاه جمالية

فنية مثلت ما هو متطور في مرحلتها ، جمالية لا يمكن حصرها ضمن اطار مدرسي محدد ، بل يمكن الحديث عنها كتجربة خاصة رغم ملامستها المعطيات الانطباعية والتعبيرية والواقعية ، فماداً عن هذه التجربة الرائدة التي ساهمت في بناء اكثر الاتجاهات الجمالية اثرة وخصوصية في الحركة الفنية ؟ ماذا عن « حماد » الانسان والفنان والمعلم ؟

تعود بدايات « حماد » الى اواخر الثلاثينات ، حيث ظهرت اعماله الاولى التي تبشر بموهبة واضحة في الرسم ، والتلوين ، والبناء « ولد في دمشق عام ( ١٩٢٣ ) » ، وفي عام ( ١٩٣٩ ) زار إيطاليا ، واطلع على متاحفها وعاد في نفس العام بسبب ظروف الحرب ، وشارك في معرض الفنانين السوريين في معهد الحقوق « دمشق - ١٩٣٩ » وكان معرضه الاول عام ( ١٩٤٣ ) في صالة « معهد الحقوق » بداية متنوعة الجمالية لفنان شاب يبحث في الموضوع والتقنية واسلوب التعبير ، ورغم ان الاتجاهات الفنية التي سادت قبله والتي عاصرها في طفولته وشبابه ، وقد تمثلت بالتسجيلية وبروادها الاوائل الذين مارسوا الفن في مطلع هذا القرن من امثال « توفيق طاروق - منيب النقشبندي - سعيد تحسين - عبد الوهاب أبو السعود » ، وغيرهم ، والذين اكدوا على محاكاة الواقع « فيزيائيا » ، الا ان « حماد » لم يعطي كل الاهمية لتلك المسألة باستثناء دراساته الاكاديمية التي كشفت عن محاولة جادة لمصور يريد امتلاك الواقع قبل اعادة تكوينه من جديد بما يتلاءم مع رؤيته وجماليته ومحتواه وموقفه ، وعمل على امتلاك مظاهر الواقع في مجموعة من اللوحات التي ترصد مظاهر الحياة اليومية في دمشق كما في الريف ، واتجه في بعض اللوحات الى الوجوه الشخصية ، واجاد في تصوير الشخصيات ، كما صور المنظر الخلوي ، والطبيعة الصامتة ، وهكذا صقل خطوطه والوانه عبر مختلف الموضوعات .

وكانت مشاركته الجادة مع مجموعة من الفنانين مثل « نصير شوري - ناظم الجعفري محمود جلال - فاتح المدرس ... وغيرهم » ، ومن ابرز معارض « المجموعات » كان معرض عام ١٩٤٠ م ، وبعد اقامة المعرض تعمقت الصلة مع رفاقه من الفنانين ونتج عن ذلك تأسيس مرس ( فيرونيز ) الذي اعتبر من اوائل التجمعات الفنية في تلك المرحلة ، وكان معرض معهد الحرية عام ( ١٩٤٢ ) اول ثمرة من ثمار ذلك المجتمع ... وأخذ ( فيرونيز ) صيغة اخرى أكثر اتساعاً وتنظيماً ، ففي عام ( ١٩٥٠ ) م ساهم « حماد » في تأسيس الجمعية السورية للفنون والتي ضمت مختلف الاجناس الفنية والادبية .





محمود حمّاد

محمود حمّاد



ولقد ساهم مع رفاهه تلك المرحلة وخاصة صديقه  
اليومي الفنان الكبير ( نصير شوري ) في خرق الصيغ  
التقليدية التي مارسها جيل الرواد الأوائل والتوجه  
الى صيغة أكثر تحرراً هي أقرب الى ( الانطباعية ) ،  
والشيء الهام أن مصادر تلك الجمالية لم تكن وافدة  
رغم التأثيرات الغربية في البداية ، لان « حماد » كما  
« شوري » وجد في طبيعة القطر ، وفي الألوان ،  
والاشكال ، والمشاهد المحلية وضوء الشمس ، وحرارة  
المنطقة متنفساً جمالياً لاغناء ذلك الاتجاه ( الانطباعية )  
الذي يعتبر اول اتجاه حديث في مرحلته « الاربعينك » .  
يقول ( محمود حماد ) عن تلك البدايات بـ [ قد يكون  
من المفيد العودة الى عام ( ١٩٤٠ ) م عندما كنت  
اعمل مع جماعة « مرسوم فيرونيز » التي كانت تضم  
عدداً من الشباب المتحمس ، وكنا في تلك الفترة  
نتخبط في متاهات التجربة ، ونستمد المعرفة من  
الامثلة القليلة التي كانت تتوفر لنا في الكتب والمجلات  
الفنية والندرة من المعارض التي كانت تصل الى  
دمشق ، ومن أهمها معرض الفنانين البولونيين الذي  
اقام في فندق الشرق عام ( ١٩٤٤ ) م والذي كان  
يشرف عليه الفنان « جوزيف جاريما » الذي توطدت  
بيني وبينه اواصر صداقة قصيرة الامد ، ولكنها مفيدة  
في الكشف عن تجارب الفن الحديث ، وعن مبادئ  
تأليف اللوحة ، وتوازن الاشكال والكتل فيها ومعاني  
التأليف والتضاد ، والتكامل في اللون ، كما كنت  
أستأنس بأراء الفنانين الذين عادوا من دراستهم في  
الخارج امثال ( محمود جلال ) و ( ميشيل كرشه )  
و ( صلاح الناشف ) و ( نصير شوري ) .

كنت استوحي في عملي المواضيع التقليدية مثل  
الوجوه والطبيعة والاحياء القديمة ، وكنت أتردد بين  
مفهوم سطحي للانطباعية ومحاكاة ساذجة للواقع ،  
بدون أن يكون لدي مفاهيم واضحة في الاسلوب ،  
والاتجاه ، منطلقاً من عفويتي ، ومن ذلك القدر الضئيل  
من الذخيرة الفكرية والمعلومات التقنية التي توفرت في  
ذلك الوقت ، كنا نجد صعوبة في توفير المواد واللوان  
اللازمة لعملنا ، فتلجأ الى الاتربة المستعملة في طلاء  
الجدران نسحقها بزيت الكتان ، ونبشها بأنابيب قديمة  
لمعجون الاسنان بعد تنظيفها ، وكنا نستعمل الخشب  
المعكس لانجاز اللوحات الصغيرة ، فنبتاع صناديق  
الشاي الفارغة لترسم ونلون عليها . وشاركت في  
معارض متعددة كان أهمها المعرض الذي نظمته جامعة  
الدول العربية عام ( ١٩٤٧ ) م في ( بيت مري ) بلبنان ،  
وهناك تعرفت لأول مرة على انتاج الفنانين العرب  
وخاصة المصريين ، واللبنانيين ، كما عملت مدة طويلة  
في الرسم لمجلة « الجندي » ، وانجزت عدة لوحات  
رمزية لم اقتنع بها ، وعدت لمحاولاتي في دراسة





محمود حماد

[ النفس المبدع ] ، وتلك الحساسية المزهفة التي يسبقها الفنان على اثره الفني ، وتعلمت ان الفن التشكيلي لغة ، كالموسيقى والعمارة والشعر ، لا بد من فهم قواعده وتقنياته ، ومن ثم اخضاع عناصر الصنعة هذه لتطلعاتنا واهدافنا الابداعية ، فلا تطفى الصنعة على الابداع ، ولا تتميز المهارة على الحساسية والشاعرية ، وما بين عامي ( ١٩٥٣ م - ١٩٥٧ م ) ، ثابرت على تعلم واكتشاف التقنيات الفنية المختلفة ، فدرست على يد ( بارتوالي ) طرق الاقتصاد والاختصار في التفاصيل اللونية ، وتسييط السطوح ، والكتل في اللوحة وعلى يد ( ماكاري ) و ( جوليان ) تقنيات الحفر ، وعلى يد ( شوتي ) طرق الفن الجداري ، وعلى يد ( رومانولي ) و ( موريسكالكي ) طرق صنع

العلاقات التشكيلية انطلاقا من المراتب في الطبيعة والانسان ، معتمدا على الحدس والتقدير ( الشخصية ) ، وظل « حماد » يبحث ويجرب ويتنقل بين مختلف الاساليب والتقنيات في سبيل تحقيق خصوصية بحث عنها طويلا ، الى ان سافر الى « روما » ليدرس في ( الاكاديمية ) دراسة جدية ، وعلى مختلف الصعد ، وما هو يقول عن سفره الى روما : [ اتيت لي فرصة طالما انتظرتها ، فرصة السفر الى روما للدراسة الجدية على ايدي اساتذة كبار في احد اعرق واقدم المعاهد الفنية ، وهناك كنت اجد اجابة لتساؤلاتي وتسكيننا لحريرة طالما اقلقتني ، وفهمت ان للفن طرقا متشعبة ، وان فنية العمل ليست في النقل او التقليد او التناهي في الاتقان ، وانما هي في ذلك





محمود حماد

تكشف عن رغبته في تجاوز المرئي للتجاوز مع اعماق الموضوع . [ • ]

وعاد ( حماد ) الى سورية ، ليعمل مدرسا للفنون في ( درعا ) ، وهناك وجد عالما رحبا ، حياة الريف ، والرقى ، والمنازل البسيطة ، والفلاحون في صراعهم مع الارض ، والطبيعة ، وانتظار المطر ، ايام الخصب والجفاف ، ايام الحراثة ، والحصاد . وكان التطور كجمالية ، ومحتوى ، باتجاه شكل من اشكال التعبير ، وباتجاه التعبير عن الحياة في الريف من منظور الطبيعة والانسان ، ولقد مثلت اعماله التي انجزها خلال اقامته في ( درعا ) ، مرحلة هامة وبارزة من مراحل تطور تجربته وعلى مختلف الصعد ، وهذا لا يعني ان التطور جاء نتيجة دراسته في روما ، فالدراسة لم تدفعه الى التعبير ، الى الاتجاه الخاص الذي ربطه بواقعه . ذلك ان مرحلة روما كانت مرحلة صقل للتقنيات المتنوعة التي مارسها [ تصوير - نحت - ميداليا ] ، ومرحلة تعرف على ( التبسيط ) و ( التحوير ) و ( التلخيص ) ، مرحلة تجاوز المراتب ، ودراسة الجوهر بأبعاده الانسانية والنفسية والمادية ، تماما كما قال لي : [ ان فترة روما بالنسبة لي هي

النحت البارز ، والميدالية ، وعلى يد ( ريفوسكي ) تاريخ الفن والثقافة الفنية . اولئك هم اساتذتي الذين عملوا على تكويني فنيا وثقافيا وايصالي الى القناعات المبدئية التي لازالت حتى الآن تنير لي الطريق . ]

واخذ التجديد في تجربته ابعادا جديدة ، من التحوير والتبسيط والتلخيص الى محاولة الكشف عن الاعماق ، عن الجوهر ، وخاصة في تصويره الانسان والطبيعة ، والموضوعات المستوحاة من الحياة اليومية ، وهذا ما اكده النقاد الذين عايشوا ( حماد ) في تلك المرحلة « الخمسينات » - [ لعب - محمود حماد - دورا بارزا ضمن تجارب هذه المرحلة ، على المستوى الفني ، لاهمية ما قدمه من اعمال ، وضعته في المقدمة ضمن تجارب الرواد ، ولعل لوحاته التي عرضت في المعرض المشترك مع الفنان ( نصير شوري ) تعكس تجربته في بدايتها ، وقد حملت ما هو ابعد من التسجيل الحرفي ، ولهذا جذبت الاهتمام اليه ، وكشفت عن حقيقة اساسية هي ان ( حماد ) قدم المحاولة الهامة للكشف عن اعماق شخوصه المرسومة ، وذلك عبر الحركة والايوض المختلفة ، وقدم التجارب التي



فترة دراسة اكثر مما هي فترة البحث عن اسلوب ،  
 انها محاولة لفهم اعمق لما يجري حولنا من تجارب  
 فنية [ وفي ( درعا ) التقى بالفنان ( ادهم اسماعيل )  
 والفنان ممدوح قشلان ، عشقوا تلك المدينة ، واحبوا  
 الانسان الذي يعيش في ريفها ويعمل في الارض ،  
 ويعيش صراعا مع الطبيعة ، وانتج ( حماد ) من وحي  
 تلك الاقامة ، مجموعة كبيرة من اللوحات مثلت كما  
 ذكرنا مرحلة هامة ، اطلق عليها الناقد طارق الشريف  
 ( مرحلة حوران ) ، وفي هذه اللوحات نراه ينطلق من  
 قيم اساسية هي التبسيط ، والتحوير ، والتحليل  
 الهندسي والعضوي ، ويصل الى اشكال تعبيرية  
 متنوعة ، فيها من المفاهيم التكميلية بقدر ما فيها من  
 القيم التعبيرية واحيانا ( البدائية ) و ( الرومانسية ) ،  
 لا ان القاسم المشترك لمختلف لوحات هذه المرحلة  
 يكمن في التعبيرية كاتجاه واضح عكس من خلاله حجم  
 عواطفه وانفعالاته واحاسيسه المتوهجة ، وربط تلك  
 الاحاسيس بما هو درامي في حياة الفلاحين ، وكان  
 المحتوى الاساسي هو تلك الصلة بين ( الفلاح والارض )  
 والتي اخذت اشكالا مختلفة ، واعطى اهمية خاصة  
 لذلك الارتباط الجميل والذي اخذ شكلا عضويا بين  
 الفلاح والارض ، بين العائلة والارض ، وساعدته القيم  
 التحويرية والتبسيط الذي تعلمه في روما على تحقيق  
 العلاقة في صورتها العضوية المترابطة والمتماسكة  
 والمتينة كشكل ومحتوى ، واصبحت العائلة رمزا  
 لواقع اجتماعي ، ولحياة شاهدها ، وعاشها  
 بتفاصيلها ، وهكذا صور مختلف الموضوعات المرتبطة  
 بالعائلة والارض والمستوحاة من الحياة بكل ما تحمله  
 كلمة حياة من معنى ، وبذلك عمل على الاحاطة  
 بالاحزان والالام ، بالصراع ، والتوحد ، بالمحبة ،  
 والعشق ، والفرح ، بالولادة ، والخصب ، والعطاء ،  
 ومختلف الحالات الانسانية ، حتى ايام الجفاف وقلة  
 المطر انعكست في صور مأساوية في معالجته الارض  
 العطشى ، والفلاح الذي بذل جهده وانتظر المطر ،  
 ولقد حدثني بايجاز عن تلك المرحلة فقال : [ كنت في  
 مرحلة فنية دعيت بمرحلة ( حوران ) ، حيث كنت  
 اصور الفلاحين في منطقة ( حوران ) في فترات  
 الامل بالنسبة لعلاقتهم مع الطبيعة ، ذلك ان حياتهم  
 متعلقة بالارض ، وتوجت تلك المرحلة بلوحتين كبيرتين  
 بعنوان ( الفلاح والفقر ) - من مجموعة متحف  
 حلب - ] .

ووجد نقاد تلك المرحلة في التعبيرية شكلا من اشكال  
 ( العنف ) على حد تعبيرهم ، وهذا ما جاء في دليل  
 معرض الفنون التشكيلية الذي نظمته لجنة الفنون  
 التشكيلية في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب في

سورية : [ ثمة فئة من الفنانين في سورية لم تستطع  
 الاصول الاكاديمية ولا التيارات الغربية المستوردة ،  
 ان تحول دون محاولاتها للكشف عن عالم فني جديد  
 خاص بذاته ، ومن هؤلاء الفنانين محمود حماد الذي  
 يرى العنف في لوحاته ضروريا ، ليس في الموضوع  
 دائما ، بل في الاسلوب والتقنية بشكل خاص ، ان  
 تجربة « حماد » هي تجربة ناقد اجتماعي يبحث عن  
 المشكلة في اعماق ابعادها ، لذلك كان الشكل في طريقة  
 عرضه نتيجة لتوتره في معالجة الموضوع اياه ] .

ومن جهتنا نقول : كان ذلك [ الناقد ] يريد أن  
 يعبر عن كلمة « تعبيرية » ، بالعنف والتوتر ، ويبدو  
 ان مصطلح « تعبيرية » لم يكن موجودا في مفردات النقد  
 الفني في سورية في تلك المرحلة .

وهكذا كان « حماد » من اوائل الفنانين الذين  
 مارسوا ( التعبيرية ) ووجد فيها متنفسا لانفعالاته ،  
 وعواطفه ، واحاسيسه المتوهجة ، وفي تأكيد على  
 ( التعبيرية ) كاتجاه فني ( جديد في مرحلته ) ، لم يتخذ  
 اسلوبا محددا أو معالجة معينة ، بل استخدم كل  
 ما يخدم تعبيرته من المبالغة في التعبير الى ( التحوير )  
 الذي اتخذ اشكالا متنوعة ( عضوية ) و ( هندسية )  
 و ( مزيج عضوي وهندسي ) الى الحركة التعبيرية  
 المسرحية ، وصولا الى توظيف الالوان توظيفا تعبيريا ،  
 وبذلك يمكن ان نقول ان ( حماد ) في تلك المرحلة  
 ( الخمسينات ) ومطلع ( الستينات ) ، كان رائدا من  
 رواد التعبيرية في الحركة الفنية في سورية ، واستمر  
 في هذا الاتجاه الى عام ( ١٩٦٣ ) م ، العام الذي شهد  
 تحولا جذريا في تجربته ، وعلى مختلف الصعد ، من  
 اسلوب التعبير الى العناصر المستخدمة الى المحتوى ،  
 لكن لا الرؤية التي ظل حافضا لها رغم تنوع موضوعاته  
 وعناصره ومضامينه ومواقفه ..

وحول هذا التحول : طرحنا عليه السؤال التالي :  
 عام ( ١٩٦٣ ) م يعتبر بالنسبة لتجربتك الفنية بداية  
 مرحلة جديدة ، مرحلة اتسمت باستخدام الكتابة  
 العربية في اللوحة كعنصر تشكيلي وتعبيري ، ترى كيف  
 تم الدخول في هذه المرحلة ؟

وكانت الاجابة : [ قبل عام ١٩٦٣ م كنت في مرحلة  
 فنية دعيت بمرحلة « حوران » ، وفي تلك الفترة بدأت  
 احاول الافادة من الحرف العربي ، وادخاله اللوحة  
 ضمن التكوينات التصويرية ( التشخيصية ) ، ثم  
 وجدت انه من الممكن الاستغناء عن الصورة المرئية  
 والاكتفاء في تكوين اللوحة بالجمل والحروف ، وكانت  
 هذه نقطة الانطلاق في التجربة اعتمادا على التركيب  
 البنائي الذي يأتي نتيجة حركة اليد العفوية في كتابة  
 حرف الضاد - مثلا - أو الكلمات التي تفتتح بها سور  
 القرآن الكريم ( الف ، ام ، ميم ) أو عبارات أخرى



( لا غالب الا الله ) و ( أبجد هوز ) وكلها حروف وكلمات تميزت بها اللغة العربية ، ولم يحاول أن أجود الخط كما يفعل الخطاط ، وإنما اعتمدت في بداية فكرة اللوحة على الحركة ، التي توحى بها كتابة الكلمة العربية ، وفي نفس الوقت كان صديقي المرحوم الفنان ( أدهم اسمعيل ) في القاهرة يقوم بنفس التجربة ، دون أن يكون هناك أي اتفاق بيننا ، كنا نراسل ولا نتطرق لهذه التجارب باعتبار أنها كانت في البداية ، وعندما اجتمعنا في دمشق شاهد كل واحد منا تجارب الآخر ، ووجدنا أن الفكرة قابلة لأن تكون مرتكزا لمحاولات فنية بعيدا عن تصوير المراثيات ، وأنه يمكن الاعتماد على الكتابة في تصوير كثير من الأفكار والأحاسيس ، وهكذا انطلقت في هذا البحث واكتشفت بعد ذلك أن هناك الكثير من الفنانين العرب في نفس الاتجاه ( استخدام الكتابة في الفن ) وتكونت فكرة ما يشبه الجمعية الفنية لمتابعة هذا البحث الذي يعتمد على عنصر أساسي في تراثنا ، والتعبير عنه بلغة معاصرة حديثة ، واستخدامي للكتابة العربية - في هذه المرحلة - لا علاقة له بما تعنيه العبارة أو الكلمة ، لأنني أريد من الكتابة ، الشكل التصويري والبناء التشكيلي لصورة الحرف والكلمة ويمكن تشبيه ذلك بما يأخذه الفنان من الواقع عندما يصور طبيعة صامتة ، فالذي يعنيه هنا هو الشكل ، هو ( بناء التفاحة ) و ( استدارتها ) و ( علاقتها مع الأشكال المجاورة ) ، لذلك وجدت في الكلمات التي تفتح بها ( السور ) وهي من أقدم أشكال التجريد في اللغة ( عنصرا ) يمكن استخدامه بعيدا عن الدلالات الأدبية ، لكن انطلق من تقدير ومحبة لهذه اللغة التي جسدت وحدة الأمة العربية .

ومن لوحاته ( التعبيرية ) التي سبقت هذه المرحلة نذكر على سبيل المثال لا الحصر اللوحات التالية والتي أنجزها في الخمسينات ومطلع الستينات : [ ( أم وطفل ) و ( بصبي ) و ( بدوية ) و ( عائلة الحصاد ) و ( موكب الثكالي ) و ( فتاة من . . حوران ) و ( عطش الأرض ) و ( المصيبة ) و ( أمومة ) و ( النازحون ) و ( فراق ) و ( المهربون ) و ( الرعية ) و ( أم وطفلها ) و ( أشخاص ) و ( الجمل ) و ( في السوق ) و ( الرعاة ) و ( العائلة ) و ( أم وابنة ) و ( الاستراحة في الصحراء ) و ( انفلاح ) و ( القدر ) و ( القدر والفلاح ) و ( بؤساء ) و ( الاختان ) و ( مشردون ) و ( عائلة فقيرة ) . الخ ] . ترى لماذا عن لوحاته في المرحلة التالية . مرحلة استخدام الخط العربي كعنصر جمالي تشكيلي وتعبيري ؟ إذا عدنا إلى المعارض الجماعية التي ساهم بها ومعارضه الفردية نجد التحول باتجاه ( اللاموضوع ) ، وحتى نكون أكثر وضوحا نشير إلى اللوحات التالية : ( دمشق ) و ( لقد ضاع شعري ) و ( تحية إلى أدهم ) و ( حروف عربية )

( معرض الربيع عام ١٩٦٤ ) و ( كتابة عربية ) ( ١ و ٢ و ٣ ) - ( معرض الربيع عام ١٩٦٥ ) - و ( ألف لام ميم ) و ( لا غالب ) ( معرض الخريف عام ١٩٦٦ ) و ( ألم ) و ( كتابة عربية ) و ( سلام ) - ( معرض الربيع عام ١٩٦٦ ) و ( كتابة عربية ١ و ٢ و ٣ و ٤ ) أول عام ١٩٦٦ م - كتابة ( د - ن ) - ( معرض التصوير الزيتي المعاصر بيروت متحف سرسق عام ١٩٦٦ ) - كتابة عربية - ( معرض الخريف عام ١٩٦٧ م ) وغيرها ، من اللوحات التي تكشف عن التحول في الموضوع باتجاه ( اللاموضوع ) وحين نذكر ذلك التحول نقول : كان ( أدهم اسمعيل ) يقوم ببعض التجارب الجمالية حول امكانية استخدام الخط العربي في اللوحة ، وعمل ( أدهم ) على تجسيد محتوى الكلمة في شكل قريب من الصورة الواقعية للمعنى ، فكلمة « عصفور » تحول إلى شكل عصفور وكذلك « زهرة » أو « سيف » . الخ . في حين كان ( محمود حماد ) يعمل على إدخال الكلمة إلى اللوحة أو لنقل إلى جانب الأشكال المراثية ، فيصور الأرض والإنسان والشجرة والمنزل إلى جانب بعض الحروف والكلمات ، ثم أصبح يهتم كثيرا بالتبسيط والتحوير لتحقيق الانسجام الجمالي بين عناصر واقعية تشخيصية وعناصر تراثية تجريدية وكان المحتوى الأدبي للكلمة يشكل إشكالية كبيرة تحد من امكانية تواصل المتلقي مع جمالية شكل الحروف في اتصالها وانفصالها ، ليونتها وانسيابيتها ، أو هندستها ، وصرمتها ، وبعد عدة محاولات بدأت تغيب الأشكال المراثية لتحل محلها الكتابة العربية في أشكال وصور جديدة ، وهذا يعني أن ( حماد ) لم يكن يصور الكلمة أو الحرف ، بل كان يصور بكل ما تحمله كلمة تصوير من معنى معاصر حديث ، كان يبني من جديد علمه الخاص الذي يمتزج فيه جمالية حركة الحرف العربي بانفعالات وعواطف الفنان ، عالم هو مزيج من العقل والعاطفة ، من الانفعال والمحاكمة العقلانية الواعية ، عالم تحس بحروفه ولا تراها ، تحس بخلفيته الحروفية لا بأشكال الحروف وصورها المألوفة ، فهو يجرد الخط من معناه الأدبي كما يجرده من تعاليمه الصنوعية التجويدية ، ويتعامل معه كحركة ومساحة عضوية أو هندسية ، وقد يصل إلى تجريد غنائي تارة ، وشاعري تارة أخرى ، وفي بعض الحالات نرى ( التعبيرية ) في التعامل مع الخط العربي ، تملأ كما كان يمارس ( التعبيرية ) في استخدامه المراثيات والعناصر الواقعية التشخيصية ، وهكذا أصبحنا نرى عوالم حديثة على صلة بالجذور وعلى صلة بجماليات العصر ، ومارست الألوان حضورها المجالي والتعبيري ، ووظائفها الرمزية ، صرختها أحيانا ، ورقتها أحيانا أخرى ، فهي تنسجم أو تتنافر أو تتآلف وذلك بما يتلاءم مع





محمود حماد

يتدخل العقل في التعبير لينظم اللوحة ، لتصبح متماسكة ، ويؤدي دورا اكبر من العاطفة ، وتتفاعل الكلمات مع ما حولها بدقة وتوازن ، وقد يرسم الكلمة على شكل حركي في فراغ تصويري ، ونكتشفه ان هذا الحرف عبارة عن كتلة في هذا الفراغ الكوني ، ونحس ان الحرف يملك الأبعاد الثلاثة ، كما هو يملك البعدين احيانا ، وعندها لا تتوازن اللوحة كسطح مشدود بل تتوازن لعلاقة بين فراغ وكتلة كما في ( النحت ) ، وقد نراها عبارة عن توازن بين بقع ضوئية ، وبقع لها درجة من عكس لضوء ، وتباین كلما استطاعت عكس الضوء ( او كانت كتیمة ) ، ولمزيد من التفصيل انظر الحياة التشكيلية - العدد التاسع عشر والعشرون - عام ١٩٨٥ م - وهذا ما اكده لنا « محمود حماد » حين قال في حوار لنا معه [ اما اعتمادي في اعمالی على اتخاذ

المحتوى الذي يريد الوصول اليه ، وبالفعل جسد ( حماد ) عبر تجاربه الاخيرة الابعاد الاجتماعية والوطنية والقومية وعبر استخدامه الخط العربي ، كما في لوحاته ( دمشق ) و ( قاسيون ) و ( حرب تشرين ) .. الخ ، إلا ان البعد الجمالي ظل المدخل الرقيق لاستشفاف تلك الابعاد والقديم التي لم يعتمد عنها ، والتي طرحها في صور واقعية وانطباعية وتعبيرية في مراحلها الاولى ، وتابع التأكيد عليها في مرحلته الاخيرة التي استلهم فيها الخط العربي والتي امتدت من عام ( ١٩٦٣ ) ، وحتى آخر عمل أنجزه قبل رحيله ، وهذا ما اكده الناقد طارق الشريف الذي عاصر مختلف مراحل ذلك حين قال : ( تارة نرى اللوحة انفعالية تعبيرية ، حين تتحرك الكلمة على السطح بقوة ، وبشكل مباشر ، ولهذا تسيطر العفوية على التعبير ، وفي تجارب أخرى





محمد حماد

بصيف معينة ، اي لائم بين الشكل والمضمون ، نتيجة تجارب ، وابحاث طويلة ؟ ام ذلك الانتاج الموهبي ، بعناصره الشكلية المتميزة ( بعض النظر عن وجود المضمون الادبي او عدمه ) عن ملامح فن خاص ، مع ما يستلزم ذلك من بحث جاد وعمل متواصل ، وتجمعات فنية مختلفة ، باعتقادنا ان الاهتمامات والتساؤلات ، وهذا القلق النابع عن لهفة الفنان ، وشعوره بمسؤوليته ، انما هي جميعا المحرض الاساسي لشحن الخيال ، واستمرار البحث للوصول الى سمات واضحة لفن عربي اصيل ، وان الفن مهما كان شكله ومضمونه ، ان لم يكن فنا حقيقيا اصيلا فلن يعترف به التاريخ ) .

وبرحيل « حماد » فقدت الحركة لفنية في سورية رائدا اصيلا ، مجددا ، وواحدا من ابرز اصحاب الاتجاهات الحديثة .

الكتابة العربية منطلقا للصياغة الفنية فذلك امر طبيعي ، وانا في الواقع لا اكتب وانما ادع حركة الكتابة تسير يدي بعفوية مطلقة ، والكتابة اكثر انواع الرسم عفوية وخصوصية ، بعد ان اصبحت جزءا لا يتجزأ من شخصية الانسان ، ولكن هذه العفوية تخضع عندي اثناء الانجاز لتأمل ومحاكمة ، لكي تصل الى علاقات هندسية واضحة ، الخلاصة انا ابدا بالعفوية وانهي العمل بعقلانية محسوبة [ .

وربط « حماد » هاجسه الفني بالهم القومي ، وهو الذي قال حول مفهومه للفن القومي : [ ما هو هذا الفن القومي ] ؟ اهو مضمون العمل الفني ، والمعالجة المباشرة لمواضيع تتصل من قريب او بعيد بالقومية ، بدون ان نضع في الاعتبار الاسلوب المتبع ، او الانتاج الذي تبني ( المضامين القومية ) وعبر عنها





# الفنان الراحل محمود حماد

طارق الشريفي

٢

الذين حملوا رسالة فنية ، ولأن هذا الرحيل كان من أجل الحركة الفنية ، ومن أجل أن تسير السير السليم ، ولقد حمل في نفسه ، ووجدانه ... كل متاعب هذه الحركة ومشكلاتها ، وسقط مدافعا عن القيم التي آمن بها ، وعن المبادئ الفنية والمواقف التي لا تنسى ... والتي عرفها كل من عرفه ، أو تتلمذ على يديه . ولقد امتلك ( محمود حماد ) في شخصه ، ومواقفه ، وموقعه الذي احتله في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر ، من الميزات ، ومن الحضور المؤثر ، ومن القدرة على أن يضع ( الكلمة ) في موضعها ، والتصرف في مكانه ، لهذا كان فنانا له ثقله ، ولكلمته دورها ، ولواقفه المختلفة احترامها على كل الصعد .

لهذا لم نخسر فنانا كبيرا فقط ، بل خسرنا شخصية قيادية ، لعبت دورا هاما في تطوير الحركة الفنية، وقدمت للحركة الكثير من الخدمات والتضحيات التي لا يمكن حصرها .

وإذا أردنا التحدث عن شخصية ( محمود حماد ) فنحن أمام فنان كبير ، اجتمع فيه شيان لا نراهما عند غيره ، فهو فنان طليعي أصيل في حركة الحداثة الفنية في قطرنا ، وممن حمل لواء التجديد ، وهو

لقد فجعت الحركة الفنية بوفاة الفنان الكبير ( محمود حماد ) ، وكانت لوفاته وقع الفاجعة الاليمة التي لحقت بالحركة الفنية في قطرنا ، نتيجة للشعور بالخسارة الفادحة التي حلت بهذه الحركة ، والتي أحس كل فنان تشكيلي بها ، لأننا فقدنا فنانا كبيرا ، وانسانا له مكانته في دنيا التشكيل العربي المعاصر ، وكانت خسارته لا تعوض ، لأننا نملك الفنانين التشكيليين الهامين ، والشخصيات الفنية البارزة ، التي تتمتع بقدراتها الفنية الكبيرة ، وحضورها الأصيل ... لكننا لا نملك فنانا مثله ، ولا شخصا مثل ( محمود حماد ) ، استطاع أن يجمع الصفات التي لا تجتمع في شخص آخر الا نادرا ، ولهذا سوف نحس بالفراغ الكبير الذي تركه ، كما أن التوازن الراهن للحركة الفنية قد تعرض لهزة عيفة وسوف يظل مهتزا .. بحثا عن البديل .

وهذا الرحيل المفاجيء والفاجع ، لواحد من أبرز فنانينا الطليعيين ، قد وضع الحركة الفنية في موقف تحتاج فيه الى إعادة التوازن ، لأن ( محمود حماد ) كان فنانا أصيلا ومن الفنانين المتميزين في مواقفهم وفنهم ، وكان فنانا من الفنانين الطليعيين المجددين ،



— في نفس الوقت — من المؤهلين لقيادة الحركة الفنية وتنظيمها ، وقد أثبت قدرته على أن يجمع بين الفن . . . وحسن الادارة والتنظيم ، وفي كل المراحل التي استلم فيها مسؤوليات ادارية ، او قيادية ، وظل حتى وفاته المرجع في كثير من الامور التنظيمية ، والفنية ، وكان يملك الثقافة الفنية الموسوعية القادرة على ترجمة افكاره الفنية ، في أنظمة ولوائح ومناهج فنية ، وقد ساعدته ملاحظته لتجارب الفن العالمي وللتطورات الفنية ، وما تبعها من تغييرات في مجال تدريس الفنون ، على أن يكون دوما وراء كل تجديد تعليمي أو فني ، والقادر على تقديم المشورة ، التي تتميز بالحكمة فيما ينصح به ، ويعطي لطلابه دوما ثقافة فنية ، وخبرة عملية ، ويملك حبا كبيرا للبحث الفني ، ولقد ظل طوال حياته يجرب ويبحث عما هو جديد ، ويكتشف الشيء المبتكر ، ويعتمد على التجربة التي أوصلته الى اكتشافه علمي . . . يسعى الى تطبيقه في تجاربه ولوحاته المختلفة .

**وهذه المشاغل والبحوث المختلفة جعلته من اكثر الفنانين انتاجا ومن اكثرهم رغبة في تنوع المواد ، والأجناس التشكيلية ، والتي طبعت شخصيته بطابع خاص .**

وإذا تحدثنا عن ( محمود حماد ) الفنان ، وما قدمه للحركة الفنية ، وعن العلاقة بين تجاربه وفنه ، نستطيع أن نقول بأن كان يحاكم الامور بالعقل ، ويعتمد على البحوث المختلفة ، والتجارب والخبرات والثقافة ، وكذلك هي لوحاته تترجم نفسه ، فالعلاقات اللونية والشكلية تتوازن ، والقيم الفنية الاصلية يتوصل إليها من خلال البحث والتجربة ، وهذه القيم تجمع بين الحداثة والتراث ، والعقل والانفعال ، واللغة الفنية تستقيم بالتجربة ، وعن طريق ربطها بما هو معاصر وعالمي ، وتستمد مقوماتها من العناصر المحلية في الكتابة العربية .

ولا نرى فنانا ، قادرا مثله على تقديم هذا النظام للوحة من العلاقات المبتكرة والمتألفة ، التي تغذيها روح البحث والتجربة ، والبحث عن [ الفن الأبد ] ، الذي هو في [ نظام فني يصحح الانفعال . . . وعقل يضبط العاطفة ، وقيم فنية مبتكرة لها محلقتها وحدانيتها ، ولها جذورها في واقعنا ، وترجم ما هو خاص ] . لكن كيف توصل الى هذه النتيجة ، ولهذه اللغة الحديثة والاصيلة في آن واحد ، وكيف اكتشف نفسه ، وقدم هذه الرؤية الخاصة للفن التشكيلي العربي المعاصر ؟

إن من الواضح أن ( محمود حماد ) كان فنانا انطباعيا في البداية ، كاكثر رواد الفن التشكيلي ، في قطرنا ، وقد بذل الجهود الكثيرة في المراحل الاولى



محمود حماد



محمود حماد





محمود حماد

وتأثر بالموضوعات المحلية بعد عودته ، ولكنه أضاف إليها المعالجة الحديثة ، التأليف الفني الخاص للوحة ، لتكون معبرة عن الموضوع ، وتملك المقومات البنائية الضرورية ، وابتعد عن محاكاة الواقع ، أو تمثيله كما هو ، بل أصبح يقدمه باضافات شخصية تعطي الواقع التناسق والبناء الهندسي أحيانا . وكانت النقلة النوعية في تجربة ( محمود حماد ) حين بدأ يلتم بالكتابة العربية وبالحرف ، ويسمى ليقدم لوحة حديثة على أساسها .

ولقد خاض التجربة ، التي كانت شاقة ، إذ كيف يقدم لوحة حديثة عن طريق احرف لها مدلولاتها الناس ، وكيف يعالجها بروح حديثة ، تنزع عن

من تجربته من أجل ترسيخ المفاهيم الفنية ، التقليدية أو الانطباعية ، وكانت المشكلة الأساسية للرواد ، ترويض الناس على فهم الفن ودوره في الحياة ، ولقد عملوا في وسط معاد لهم ، قلة من الفنانين تعمل ، ولا ترى إلا القليل من المهتمين ، لهذا كانت الصعوبات كبيرة ، ومشكلة الفنان تنحصر في أن يجد من يفهمه . وكانت فترة الدراسة في ( روما ) غنية ، لانها فتحت آفاقا جديدة أمامه ، لم تكن متاحة في بلده ، تعرف من خلالها على الفن العالمي ، وعلى الأساليب الفنية التقليدية والحديثة ، واكتشف أن أهمية اللوحة تكمن في الصيغة الفنية السليمة ، مهما كان الموضوع المعالج .



محمود حماد

وهناك عاملان هامين في اللوحة ... العفوية في اللوحة - البداية - وعامل المراقبة العقلية في الانجاز ، إن تأليف اللوحة هو تأليف جديد ، خلق لواقع جديد ، هو واقع اللوحة وهذا لا يمنع من أن يوحى العمل بصفة قريبي مع الواقع ] .

ومن تحليل هذه الكلمات نستطيع القول بأن ( محمود حماد ) يعتبر أن ( الكلمة ) هي المحرض ، فهو يكتبها على القماش الأبيض عفويا ، وهذه ( الكلمة - المحرض ) تقوده الى آفاق الخلق الواسعة ، وهكذا تنمو اللوحة وتندرج في حوار لا ينتهي مع الفنان ، وفي خلق تكوينات ، وعلاقات شكلية ولونية ، لا يمكن حصرها ، بل توجد لحظة الخلق وتتكامل اللوحة شيئا فشيئا حتى يحددها الحس والقياس في النهاية فيتوقف العمل .

ويستطيع الفنان بالاعتماد على عناصر التشكيل الفني أن يخلق تكوينات لا متناهية من حرف واحد ، أو كلمة ، إذا تنوعت القيم بين أسود وأبيض ، ورماديت ، وبين ألوان متناسقة أو متضادة ، وبين حرارة اللون وبرودته ، وبين ملمس السطح المتنوعة ، وكذلك تعطي اللوحة أبعادا جديدة ، إذا درست على أساس اللون الذي يتدرج من مساحة لأخرى ، والكتلة التي تنظم علاقات مختلفة مع الفراغ .

وهكذا توصل ( محمود حماد ) من خلال هذا المنهج التحليل للوحة ، والتجريد ، والكتابة ، الى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل ما يريده ، وجعل ( الكلمة ) هي الأساس والمنطلق ، وهذه الكلمة فتحي آفاقا لا محدودة .. وكما كانت الكلمة هي الأساس عند العرب في مراحل حياتهم المختلفة ، منها تنطلق كل الأفكار ، ومنها تنبع كل الإبداعات ... هي كذلك عند ( محمود حماد ) ... وهكذا أعاد للكلمة دورها في اللوحة ، وجدها على أسس حديثة .

الأحرف دلالتها المألوفة وتقدمها في مفهوم جديد ؟ وحتى يتسنى له تحقيق هدفه درس مقومات ( الحرف ) ، والكتابة ، وما يملكه الحرف من قيم تشكيلية وتجريدية ، وكذلك الكلمات ، وفي نفس الوقت ، بدأ يبحث في التجريد المعاصر ومقوماته ، ويؤلف لوحته التي تتألف من علاقات شكلية ولونية محضة .

رسم عدة حروف في البداية ، وعالجها ، ثم رسم عدة كلمات ، وعالج تكوين اللوحة من حيث علاقة الكلمة والحرف بالخلفية ، وتناغم الحركة التي يملكها الحرف ، والعلاقات اللونية بين الأشكال ، وكتلة الحرف ، والتي ساعدته على خلق مفاهيم تصوير جديدة .

وكذلك درس العلاقات اللونية المجردة ، أحاط لوحته بآطار لوني ، وحرك الأشكال ليدرس علاقة الكتلة مع الفراغ ، وحركة الأشكال ، والتداخل بينها ، وغير ذلك من المفاهيم التجريدية الضالصة . وظل يجرب حتى تمكن من فهم أهمية التجريد ، وأهمية الكتابة العربية ، وجمع في لوحته بين التجريبتين في رؤية جديدة خاصة .

وحتى يتسنى لنا دراسة تجربة ( محمود حماد ) ، وعلاقتها بالكتابة العربية والفن المعاصر لا بد لنا من أن نتوقف عند كلمة هامة له يشرح فيها مقومات تجربته . يقول ( محمود حماد ) :

- [ تبدأ اللوحة بيضاء في أكثر الأحيان ، حركة اليد تملأ الفراغ ، دون سابق تهية ، بالاعتماد على الحس وحده ، وعلى مراقبة التوازن بين الأشكال والخطوط ، ثم أتركها لأعود إليها ، بعين مرتاحة ، وذهن ناقد ، لأوازن وأوجد الانسجام بين مختلف الأجزاء ، وكثيرا ما يمحي ما بدأت به لتظهر الأشكال الجديدة ، وأترك للحس مهمة التوقف عن العمل ،



جان خليفة - صورة شخصية



# جان خليفة

أو

## الخروج من رَحْمَ الاشكل

بقلم: سمير الصايغ

وهكذا لا يعود تغير اللغة يعني وجود لغة أخرى .  
هكذا يردنا ما نراه الى فعل الرسم . وإذا كان هذا  
الفن لم يمت بموت صاحبه ، فهذا يعني ان جان خليفة  
لا يزال يرسم .

### النور كفعل

« النور هو المشرق الرئيسي »

الشيخ محمد كريم خان كرماني كتاب  
الياقوتة الحمراء

اعطاء الاولوية لفعل الرسم لا يعني تقديم فعل  
الابداع الانني على نتاجه الفني (١) ، بل رجوع النتائج  
دائما الى الفعل الذي ابدعه بحيث يكون هذا الفعل  
هو النور الذي يجعل الاثر الفني مرئيا . هذه هي حقيقة  
الرؤية التي يطمح ليها خليفة : ما يستحق الرسم ليس  
الحياة بل الخلق ، ليس الموت بل القتل . ولكن الا  
يتعارض ذلك مع التكحيل (٢) الشديد الذي احاط  
دائما باشكال خليفة التشخيصية ؟ اليس الرسم الخطي  
كما قال دوغا هو راحة بال فن التصوير ؟ وهذه القدرة  
على حصر الشكل بخط واحد ، ليست من خصائص  
فن اقل قلقا وارتجالا واكثر عقلانية وهدوءا وثقة  
ببراعته ؟

هذا التناقض عرفه ، قبل جان خليفة ، اسلافه

« قلة هم الذين ينظرون الى اللوحة  
في الحاضر »

### اندرية ماسون

هناك نوعان من الطرائد : نوع كدجاج لارض ينجو  
لانه يستطيع ان يتخفى في الارض ، ونوع آخر  
كالنسور ، ينجو لانه يطير اعلى من مرمى البنادق .  
الاول لا يرصده الا السمع والثاني الا البصر . ولكن ثمة  
رسما وتلوينا في بحث الاذن عن الاول وموسيقى في  
بحث العين عن الثاني . فالاختفاء لكثرة الاشارات مثل  
الاختفاء لقلتها كلاهما يفترض تغير « اللغة » .

وجان خليفة ، الذي ، منذ زيتيته الاولى على  
الأقل ، لم يكف عن رسم ذاته ، والتذكير قولا وفعل ،  
بأنه هو المرجع الوحيد لفهم فنه ، كان بعيدا كل البعد  
عن تبني لغة تشكيلية جاهزة ، ولو صاغها بنفسه ، هو  
المرجع الوحيد طبعا ، ولكن قوله في هذا الصدد لاحد  
الصحافيين اني ( اصور عقلائي ) يعبر عن مدى اختفاء  
هذه المرجعية ، هو لم يستعمل صيغة الجمع لعامة  
لكلمة العقل على سبيل المصادقة ، فهي تعني المزاج  
وتقلب الافكار والاهواء ، لا العقل والذات العاقلة .  
هو المرجع الوحيد لفهم فنه ، تعني اذا ان المرجع  
يختفي . اختفاء شق واختفاء انقشاع هما في الحقيقة  
حضوره في فن وحدته لا ترد الى طقم اشارات . وحدة  
رسم خارج وحدة المرسوم .

في نهاية الطريق .

الإشارة - كون

« الاسطورة » ، كتيبة ثابتة ،

هي غياب لا يطاق تكون ردة الفعل

عليه بالحركة »

جوليو كارلو آرغان

« تهنج » فعل عربي قديم مات ، يقال في الجنين ( الحيواني ) اذا تحرك في بطن أمه ، وظهرت منه دلائل حياة . من هذا الفعل اشتقت ، على ما يبدو ، عبارة « بلا هنج » او « بلا هنك » ( ٥ ) ( العامة التي تعني بلا شكل مقوم . كان ما لا يظهر شكله الى درجة ان يقال فيه انه بلا هنك لا يبدي دلائل حياة ولو جنينية . وجان خليفة كان يكره كل شيء « بلا هنك » فيسمي الالوان المزوجة الوانا خبيثة ( ٦ ) ، ويزعجه ان يعود الى لوحة ليتمسسها كما ينزعج « من كل ماهو مائع وممحو » ( ٧ ) . فكيف تخرج لوحته حية من رحم الاشكال ؟

لم يعتق خليفة الاشكلانية ، بمفهومها الظرفي كردة فعل على التجريد الهندسي ، بل كانت له لوحات ومجسمات هندسية التكوين . انما انتقاله ، ليس قبل تردد طويل ( ٨ ) الى الفن التشخيصي ، جملة يلتقي الاشكلانية في طرحه للعلاقة بالشكل كعلاقة بالدلالة ( ٩ ) . وهكذا فابتعاده عن تعبيرية الموضوع والتعبية له للوصول الى تعبير صاف ، لا يحل مسألة الدلالة في فن الرسم الا بقدر ما يحولها من مسألة رديفة وتابعة متروكة للكتابات النقدية والتأويلية الى مسألة تشكيلية اساسية .

حين قرر جان خليفة ، في بداية الستينات ، ان يبدأ تجربته التشخيصية ، كانت تلك اول مرة يخرج فيها فنان لبناني على الانتقائية التوفيقية السائدة التي يسند اليها فنانونا ظهرهم ، كما يحدث في كل حركة فنية خارج « تاريخ الفن » . وسواء اكانت المشكلة التي يطرحها خليفة خارج التوفيقية حقا ام لا ، فقد ظهر ان فن الرسم بالنات مورط في هذه التجربة . والا فما معنى العداء الخفي او المعلن الذي ووجه به ، دون غيره من « المجردين » ، وكانما التجريد بدعة منه ( ١٠ )

★ ★ ★

والكن يجب أن نتمهل قليلا : ان ينم هذا التقشف الزائد في بداية تجربة خليفة التشخيصية عن اصراره على ان يكون من الفنان وحده كل ما يطميه الفنان ؟ وبهذا المعنى كيف لا ينظر الى تجريده كبدعة ولو كونه تجريدا ليس بدعة ؟

التعبيريون الالمان الذين كانت اشكالهم مكحلة بشدة ، مع ان ما يفترض ان يجمع بينهم هو انهم « يستردون بطريقة مباشرة واصيلة الدافع الذي كان يوجب عليهم ان يبدعوا » ( كيرشنر ) . لكن التحكيل البارز الذي حافظ عليه خليفة ، والوحشيون ثم التعبيريون قبله ، لا يعبر عن اي راحة بال : انه اشبه بالخط الذي يرسم بالطبشورة حول جثة القتل بعد جريمة او حادث سير . وسواء اكان اصله تأثير الفزيولوجرافيا ( ٣ ) الالمانية العائدة الى القرن الخامس عشر ام الجو المشحون الذي شهدته اوروبا في فترة ما بين الحربين العالميتين ، فان حصره « اللا - طبيعي » للاشكال ، مع الوان او طريقة تلوين فجأة ولا - طبيعية ايضا . كلها عناصر تعكس لنا ، من الناحية التشكيلية ، اهتماما واحدا جديرا بان يؤثر في فنان مثل ( جان خليفة ) كانت التعبيرية ارثا طبيعيا له دون ان يحتاج ، لذلك ، الى ان يعيش اجواء الماتية ما بين الحربين الكبيرين . وهذا الاهتمام هو المحافظة على العفوية والتعبيرية الخاصة للخط الذي يحصر ، مع ذلك ، اشكالا تشخيصية . فالتعبيرية الغاء للوصف لا لجوء الى جمال الوصف بغض النظر عن جمال الموصوف او بشاعته ( ولو كان هذا الموصوف « تعبيرا » ) . والمفارقة هي ان لوحاته التشخيصية تبدو اكثر حياة و « اكثر شبا » ، بقدر ما تبتعد عن نقل الواقع ومحاكاته .

وداخل الخط العريض نسبيا ، الذي غالبا ما يكحل الاشكال اي يحصرها ، اي يجمدها ، اي يقتلها ، يتلون الجسم بخطوط عصبية مائلة او حلزونية اعصارية ، فلا تكتمل تكاوينه برغم الخطوط التي تلح بلحاجة عليها ، ولا يكتمل تلوينه بل يبدو كأنه سيظل « يأخذ شكلا » ، ويأخذ لونا ، ويأخذ ... حياة . واين الاضطراب امام الموت من الاضطراب امام انتعاش جثة ؟

ولكن هذا الشكل الذي يموت ويحيا امامنا ، هذا الشبح الذي « يطلب » ان يرى دائما كما للمرة الاولى ، كان على العين ان ترسمه . أولا ، ليس مجرد شكل محايد . انه كذلك امرأة ، وعارية غالبا . لذلك تختلط « دلالاته » التشكيلية وتشابك بدلالات أخرى طاغية يصعب التخلص منها ( ٤ ) . وطموح خليفة الى ايجاد طريقة خاصة به لـ « التعبير الصافي » وضعه وجها لوجه امام الاشكال . بدأت مفامرة جان خليفة الحقيقية والفريدة حين لاحت الاشكلانية



الواقع انه لم يفعل شيئا ليمنع انصدام الناس وخصوصا المعجبين الباحثين عن عمق انساني لتجربته: التفسير الوحيد الذي كان يعطيه عن علاقته بفنه هو انه يرسم ليتسلى . واذا استثنينا التحليل الذي يبدو ان جوزف طراب ، ولكن بعد موت الفنان ، اظهر فيه ، من دون ان يسمى التسلية ، عمقا انسانيا ، ومن ثم اقرب الى علم النفس التحليلي منه الى النقد الفني ، للحالة القصوى التي شكلها فن خليفة اللاتشخيصي (١١) ، على الاقل بالنسبة الى مسار الحركة التشكيلية اللبانية او العربية ، فان معنى التحدي ظل طافيا على فهم هذه « التسلية » ، وان يكن كل ما يجوز ان تحمله من معاني التحدي هو لفتها الى ضرورة تناسي القوالب التفسيرية المريحة الجاهزة ، ومحاولة « النظر في الحاضر » الى اللعبة التي تجري في اللوحة حين تكون حياة الفنان هي ما يلعبه فيها : « انا اتسلى حين ارسم ، اريد ان يني ان اخبرك بجميع مراحل درب الصليب ؟ » (١٢)

في هذا الصدد ، لا يمكن الا ان نتذكر قول نوفاليس : « متى يتكلم احد ما لمجرد ان يتكلم ، فانه عندئذ فقط يقول اصدق ما يمكن ان يقوله واكثره ابتكارا » (١٣) .

تسلية جان خليفة هي ، مهما بدا ذلك مفارقا ، هذا التقشف الاقصى الذي التزمه الفنان ، لان التسلية ترك ، تاركا الرسم يحصل وفق اللذة بلا غرض التي جعلها ( كانت ) قوام الحكم الجمالي ، بحيث تصبح اللوحة التي لا ترسم شيئا ، ولا يرسمها احد ، هي التمثال الاعلى المنشود لفن مرجعه الوحيد هو ما يوصل اليه انتفاء المرجع من فريدة لا ذاتية تطفئ بانسحابها امام « الرسم لمجرد الرسم » بوصفه التعدية الوحيدة المقبولة لفعل لا يجد داعيه في موضوعه ، بل في هذه النظرة الى الاصل التي تميز كل علاقة بالصورة ، حتى ولو لم تكن تشخيصية بل ، في هذه الحال ، صورة التصوير لا المصور ، مأخوذة ، عالقة ، في جاذبية العودة الى اصل معلق لا يعطينا شيئا وراء هذه العودة - الانقطاع . ذلك ان جان خليفة اراد لاشكاليته ان تحمل اقل قدر ممكن من الدلالة التشخيصية ، دون ان يكون رجوعها ، بلا طريق ، الى ذاتها ، ظلاما غفليا anonyme . تكونها لا ينتهي في نظرة محكمة بعودة ما ترى الى ينبوعه الخفي وعودتها هي الى ينبوع ليس اصلا لما يتكرر بقدر ماهو اصل لكونه يتكرر . الاصل - النجار ( من النجر اي القطع ) هو في الوقت ذاته اصل - مدار . والاشكال بذلك مضادة في تكونها ، في تشكلها .

ان يتسائل الشكل ، ان يقطع من اي موضوع ، لا عن اي موضوع ، عن الموضوع المفضل للفنان ، اي

عري المرأة (١٤) ، ان يكون « قائما » وحده ، في التسلية - درب الصليب . اي وصف للاستمناء هذا !



كلا ! ما كان في اعمال فناننا ، ولا يزال ، يحمل طعم الفضيحة ، كما كان المسيح فاضحا ، ولان كل شيء في الفن يبدأ بدرجة تاج ، ليس اعتماده كليا على القوة الانتعاضية القذفية للاكتسب بائنتنغ ، فهي ايضا تاج تدرجه سخريه جان خليفة من اعلى جلجلته . انما الفاضح في هذه النشوة الدائمة هو ان الالوان لا تسبق فقط الشكل الذي يحصرها ، مناقضة بذلك عاداتنا التي لا تزال ترسخها طريقة تعليم فن التصوير انطلاقا من الرسم الى التلوين ، بل تسبق كذلك مكانها ، حيزها ، فتبدو الارض مسحوبة من تحتها . ولكن بماذا تجعلنا هذه الملاحظة نتقدم ؟ اليس ضربا من تحصيل الحاصل قولنا ان الفاضح هو ما ليس في محله ، وان هذا ما كان يظهر لوحات جان خليفة ، في كثير من الاحيان ، وقحة ؟

الاشارة ( الشكل - لون ) تبقى خارج كل تحييز ، او ، لا فرق ، داخل كل تحييز . حيزها العلاقة بينها وبين اشارات اخرى لا حيز لها الا هذه العلاقة التي يهدمها كل بحث عن حيز واحد . لكي نفهم طعم الفضيحة الذي يبقى اعمال جان خليفة حية ومعاصرة ، يجب ان نسائل هذه المكانية المحفوظة في انتفاء المكان . تحليلان اساسيان من الفنان يضيئان لنا الطريق: الاول استعماله لفظة « كون » Univers وهكذا ايضا بين مزدوجين ، عنوانا لمعرضه اللاتشخيصي الثاني ( الاول في لبنان ) (١٥) . وقد اكد استمرارية هذه التسمية في مقابلة متأخرة (١٦) يتحدث فيها عن « نتيجة تصويرية » يسميها « كونا » . والثاني قوله الذي يعرفه كل مطلع لكثرة ما استشهد به : « اللوحة شكل - الوان يمتد فيه المدى » (٢٢) .

ما هذا المدى الذي لا يفتح للاشياء فتظهر فيه ، بل يفتح فيها اي بعدها ومنها لغيرها ( لان الاشياء في غير مكانها تكون مكان غيرها ) زحولا بلا ملاذ وتنحيا بلا ناحية بعد شروق بلا مشرق ؟ اشياء اللوحة هي اشاراتها التي لا يحصرها مدلول سابق ( لا كمنطلق ولا كغاية ) ولا مكان سابق ( حتى مسطح اللوحة كفضاء محايد ) بل تنفتح لعلاقات جذب ونبذ تعطي اللوحة حياة وحركة في ما يكملها فيجمدها . الاشارة المرسومة لذاتها ( لانها بلا مرجع موضوعي ) هي هذا الاكتفاء المفتوح الذي جعل الزحول طريقة وحيدة لوجود المكان ، واللوحة ، التي كيف تنتهي اذا لم تصل الى « النتيجة كون » ؟ ، لا تكتمل الا حين يكون

كل شيء داخلها .

هناك تصور لكون مفتوح وراء هذه المكانيّة بلا مكان : تتراكب الاشكال كأنها تتزاحم، وتتجاوز الألوان متناغمة ( « يجر » بعضها بعضاً ) او متنافرة ( يستبعد بعضها بعضاً ف « يؤجله » ) ، وكأنها تتابع ، فيتحول البعد المكاني في اللوحة الى بعد زمني ، وتظهر الاشياء كأنها تحدث .

الكون مفتوح ، ولكن على أي خارج ؟ لا على خارج . كل شيء داخله . البعد الزمني هو الذي يجعله مفتوحاً . الكون الذي لا يمكن تصور شكله الخارجي أي اطاره هو الإطار الوحيد لرؤية الأشياء . الكون الذي لا يمكن تمثيله في اللوحة هو « الكون » ( بين مزدوجين ) أي الإشارة - كون . مكان كل إشارة هو إشارة تنفي المكان لان مدلولها هو المكان المطلق : حيث تكون الرغبة في الكل يعقر الاشياء .

★ ★ ★

قبل المرحلة اللاتشخيصية الاولى عرض جان خليفة زيتية تمثل رأس ثور (١٧) . في هذه اللوحة كما في سائر اللوحات التشخيصية ، بدأ جلياً ان الفنان لا يهتم كثيراً بوصفية التشخيص . ولكن التبسيط البالغ لشكله الى حد المخاطرة بضيايع معالاه ، يتناقض مع حضوره القوي ثوراً . وفي حلبة صراع الثيران ، ومستعداً للنطح . بل قد لا نبالغ اذا قلنا ان ظهوره في هذه اللوحة اشبه بنطحه منه . لم يرسم الفنان السهام المشكوك في غاربه بل ظلالاً ، خلف الرأس ، خصوصاً الى يمين اللوحة ، تشبه القرون قوية وظلامية وراءه ، كما تكون رغبة النطح ، وهي افك بالثور من السهام لانها على خلاف هذه الأخيرة تظعن باتجاه الحياة : السلاح الذي اعطته اياه الحياة هو الصعد الذي لا يراب ، لانه « وراءه » ، والذي منه تهرّد الحياة . وتبرز اشباح القرون مادة معتمة اقرب الى الرمادي الموحد الذي ينتج عن اختلاط الألوان . هذه الألوان التي تتكشف معتمة حول الرأس تبدو كأنها كانت امامه كجزء منه ، وقد مطها الى درجة ان الاحمرار الشفاف الذي يضيئه بات اشبه بهلهلة زائدة للخليط الذي ينكمش الى الاطراف . جمرة الاختفاء هي المادة الوحيدة لهذه المواجهة التي تكاد تسبق الوجه .

نعم ، لم يكن جان خليفة يرسم الا ذاته ، حتى ، وربما خصوصاً ، حين رسم رأس الثور . هذا الثور الشهيد في لعبة الدم ، المجانية ككل نهاية لا تأخذ العالم معها ، يحرق الى الامام بعينيّه الأدميتين ، ومن ظلام غريزته العارمة ، ينفضّ على القماشه الحمراء

ويرسم اللوحة اللامنظورة عليها ، بينما ينتجه في « مكان آخر » ( المكان الحقيقي ؟ مكان الرسم ؟ ) الى دمه المهدور ، الى النزيف الذي يقوده بلا طريق . عدم استكمال « وصف » الثور لم يحل دون ان يذكر ظهوره بمشهد صراع الثيران ، بل دعم الشحنة الدرامية للمشهد واعطاها قوة الاسطورة . وهذا ما يحاول جان خليفة الا يفقده اذا تخلى عن نقل للواقع سردية التشخيص ، لا وصفيته ، هي ما ترد بالحركة على غيابه اعمال الفنان اللاتشخيصية حين لا يستقر شيء في مكانه لان ما يبني عليه كل شيء في اللوحة ليس موجوداً بعد .

## الحي والجامد

تحت هذا العنوان - الحي والجامد - سنحاول ان نقرأ أعمال المرحلة اللاتشخيصية الاولى من نتاج جان خليفة في ما يمكن ان تلقى من ضوء ، لانها البداية ، على كامل نتاج الفنان . وهي مرحلة تنسحب على معرضين ، اولهما في باريس ، ربيع ١٩٦٣ ، ويضم زيتيات نادرة الوجود في المجموعات اللبنانية ، وثانيهما في بيروت ، خريف ١٩٦٤ ، ويضم مائيات ( غواش ) بقي منها عدد لا بأس به في مرسوم الفنان والمجموعات اللبنانية .

في المعرضين المذكورين تتكرر صورة المربعات - الجامدة - التي ذكرت احد تقاد معرضه البريسي ( اوغوستو فرانس ) بالسجاد الشرقي والفسيفساء والترصيع والارابيسك ، تقابلها اشكال مرسومة بريشة مرنة ، مرتجفة ، مترددة ، لكنها تلعب أحياناً ، وطريقة تلوين تتناول حتى حدود المربعات في اللوحات الباريسية ، فتبدو هذه الحدود مائعة ، مصابة بسيل جارف مع انه لا يصيب غيرها او بنار لا تذيب ولا تفحم غيرها . وفي اللوحات البيروتية يضاف التقطير او « الشرشرة » الى اعلى والى اسفل ، الى هذه الاشكال الحية التي تأخذ أحياناً صفة الرمز ( بيضة الاصل ) ، او تصبح أجمل من المربعات ( التي تحولت الى ضربات ريشة هنا ) حين تقترب من تمثيل ورق الاشجار ( جنون الارابيسك ) .

هذا التعارض بين المادة الحية والمادة الجامدة يقرب جان خليفة ، خصوصاً في مربعات المرحلة التي نتحدث عنها ، ومجسماته الخشبية ( من فضلات النجارين ) التي كان المكعب ومتوازي المستطيلات أهم عناصرها ، من فنان كان أصغر سناً وأكثر هندسية في عمله ، هو الفرنسي جان - بيير رينو ( مواليد ١٩٣٩ ) مع ان ما كان عند رينو ناتجاً عن دراسة واعية وتأثر مقصود بالتربيع الشرقي ( الذي اكتشفه في الاستعمال



التركي لمربعات السيراميك ) وبحث متعمد في مجال العلاقة بين البناء الهندسي والعناصر الحية في الطبيعة ( شجرة تزرع قربه أو ورقة تترك لتجيب عليه ) ، ليس ، في أعمال خليفة ، الا التجلي اللاواعي للزمانية في التشكيل المكاني البحث الذي هو عمل الرسام والنحات . وعندي ان تجربة خليفة ، لانها غير واعية ، تقنيا ، أي غير مبرمجة ، اذهب ابعد من تجربة رينو الواعية . فالورقة المقطوعة عن نفسها ، والتي يصبح وقتها بذلك معدودا ، كما يعبر هذا الأخير ، منذ وضعها على الجسم الهندسي ، تعبر عن موقف فكري أو ثقافي سابق للعمل الفني ، والوعي الذي ابدع هذا العمل لا يكشف الا ما وضعه فيه ، بينما المعرفة الفنية ، كما يقول ميشونيك (١٩) عن الكتابة ، ليست معرفة علم بل معرفة ممارسة ، وجان خليفة لا يعبر عن الزمنية من خلال العلاقة بين الحي والجامد بقدر ما يمارس ، اذا جاز القول ، هذا التعبير الابيض للزمنية في التشكيل المكاني ، حين يكون زمن الرسم الذي لا يظهر في اللوحة قد اعطى الزمنية لما لا يظهر .



لم يكن جان خليفة في هذه المرحلة كما في معظم تجاربه الاصيل بعيدا عن ذلك التعبير عن « اللاشي » وقد أصبح سؤالا « الذي اوصل مالفيتش الى رسم لوحته « مربع ابيض على خلفية بيضاء » أو عن فكرة جان - بيار رينو « شحن المدى بالمدى » ، أو المكان بالمكان التي عبر عنها خصوصا بالواحه البيضاء المعلقة على خلفية من المربعات البيضاء ، لكن ما تعد به هذه المرحلة هو ان الفنان لا يعبر عن شيء خارج اللوحة يمكن ان يرد الى فكرة سابقة ، وان التعبير الابيض للزمنية الذي تحدثنا عنه في المقطع السابق يتعارض مع وجود زوج الموضوع - الخلفية ، حتى لو كان هذا الزوج ابيض على ابيض . فالمربعات شبه الهندسية ليست خلفية للأشكال شبه العضوية لانها ببساطة قد تغطي هذه الاشكال أو تظهر في لا - مكان أمامها . وعبر هذه الاشارات الهندسية والعضوية التي لا يمكن ان تكون مقصودة ، كما هي ، في الوقت ذاته ، معا ، يفتح المدى للعين التي يجب لكن لا يمكن ان تكون في كل « وجهات النظر » الممكنة . وانشغال العين باللامرئي في تنقلها اللاهث هذا ( انشغال مبهود فيه - ولكن كيف ولماذا ؟ - كهممة الى النظر ) يجعل « سؤال الاشياء » مطروحا على اللوحة كدينامية داخلية ، لا بوساطتها أي بعدها كموقف وجودي يمكن التعبير عنه بأي شكل آخر .

مربعات المعرض الباريسي تكون من لون واحد

أحيانا . لكن الشبكة الممزقة التي ترسمها وتلك الحدود المذابة هنا وهناك ، قد تبدو ناتئة حول مساحات شفافة اللون ، لذلك يتساءل الناظر الى كل خط من هذه الخطوط بحثا عن موضوع : في أي ناحية من الخط يظهر الموضوع وفي أي ناحية تظهر الخلفية ؟ وهكذا تغزو حركة التراجع والتقدم شبكة المربعات التي لا تنحل الى سطح واحد .

اما مربعات المعرض البيروتي - التي ليس ترتيبها صارما ، حتى انها قد تكون مستطيلة وأحيانا مقوسة (٢٠) - فتتفاوت مساحاتها وتنقسم وقد تتعدد ألوانها أحيانا ، لكن ليس بقدر ما تتفاوت مساحات « مربعات بول كلي السحرية » وتنقسم وتتعدد ألوانها ، وهي تبدو - بأقل عدد ممكن من المؤثرات - كأنها ترفع وتخضع بعضها بعضا في تآرجح لا ينتهي ، وقد لا يتجاوز عدد ألوانها الأربعة لكنها تبدو أكثر بكثير ، بل تتلألأ كالوان الكاليدوسكوب ، كأنها ليست هنا . كيف لا تسقط هذه الجدران التي لم يترك فيها حجر على حجر ؟



أهمية هذه المرحلة هي انها ، على فقرها بالنسبة الى غيرها ، تضع أساس كل مرحلة لاحقة : ما حاول وسيظل ان يرسمه جان خليفة - أي حسب كلمة بول كلي الشهيرة والمحيرة ، ما حاول ان « يجعله مرئيا » ، مما يجعل اللامرئي ( لا الذي لم ير بعد ) هو الموضوع الوحيد اللائق بالفنون البصرية - هو ، طالما ظل ثابتا على تصويره للوحة ك « شكل - ألوان يمتد فيه المدى » ، ذاك الامتداد الاشكالي لمدى اشارات لا تنتهي ، وهو بعدها ، عودتها الى نفسها ؛ مدى لا يظهر ، لكن وجوده يستمد قوته من هذا الاحتجاب في حركة تردد لا حل له بين اسبقيةتي الاشارة ومكانها . مثل هذا الرسم يستبعد وجود أي بؤرة للوحة ، اما تلك الدائرة التي تظهر أحيانا في أعلى اللوحة فليست ، كما ذهب بعض النقاد ، شمسا ، ومع الذي نراه ليس فقط غير مضاء بها ، بل ان دور الشمس الذي يتبين لنا انها لا تمثل الا بالنسبة الى أفكارنا المسبقة ، لا يستبعد معاملتها بالمساواة مع أي اشارة أخرى في اللوحة . انها ضحكة تشكيلية تواجه من يبحث عن شمس اللوحة : الخط الذي ينحدر ، امتدادا لها ، في احدى لوحات المعرض البيروتي ، يقابله احمرار ناضج في المربعات وبينها ، ولكن خصوصا « وراء » الاشكال الزرقاء المتعرجة كظل لها ، يحو هذه « الشمس » مع اشعتها المستقلة عنها التي تفوقها مساحة وإضاءة الى توابع للأشكال الزرقاء الآتفة الذكر ، أو على الأقل

الى أن يتجنب الزوايا ( فيفلق الرحم ) كما كان يتجنبها بولوك في مرحلة الحقل اللوني . بينما الحركة الفعلية للوحة ، في غياب كل مركز ، هي حسب قول ك. غرينبرغ (٢١) عن بولوك ، حركة انقضا على الزوايا . سيظهر ذلك جليا في مرحلة متأخرة من أعمال خليفة ( خصوصا مرحلة ١٩٧٧ ) حيث تكاد اللوحة لا تتألف الا من هذه العناصر المنقضة ، حرفيا الآن ، على الزوايا .

### « عوداته » الى التشخيص

هل سنتوقف بما فيه الكفاية عند هذا التناقض بين وجود لوحات هندسية التجريد في نتاج الفنان ، تعود الى اوائل الخمسينات ، وتصريحه في أواخر الخمسينات أنه لم يبدأ بعد بما سماه المرحلة التجريدية؟ (٢٢) هل يجب أن نستنتج من ذلك أنه لم يرض عن تجريده الهندسي ؟ هنالك سببان أولهما في أسلوب خليفة وثانيهما في سلوكه يستبعدان هذه الفرضية . أما السبب الأسلوبى فهو أن هذه اللوحات الهندسية ، اذا قوبلت بأعمال أقطاب التجريد الهندسي الأوائل ، فهي أقرب - بغنائية ألوانها وتأليفها وقلة صرامتها الهندسية ، وقوة تشديدها على حيوية الأداء - من أعمال كوبكا ، وخصوصا في إيقاعاته العمودية ، ومن ثم لا ضرورة لأن يستبعدها خليفة من نتاجه وهي لا تناقضية في شيء ، وأما السبب السلوكي فهو أن خليفة ، حسب قول عارفيه ، كان لا يتأخر ، حتى بعد عرض اللوحة ، عن تمزيقها أو « طرشها » ، اذا أحس بأنها لا تستحق البقاء في نتاجه الفني . وحين ندرس هذا الاتجاه في فنه سنرى أنه انتج في السبعينات أيضا لوحات ومجسمات هندسية .

فإذا ، تأريخ خليفة لتجربته التجريدية ابتداءً من الستينات لا ينفي عن تجريده الهندسي قيمته الفنية ، لكن هناك ما يشبه الاعتقاد بأن هذا التجريد شكلي نهاية بحد ذاته ، وأنه بذلك يضيق على الفنان الذي يقول إنه يرسم « كما الطير يفني » ، أي يترك لنفسه الحرية التي قد تذهب الى حد التناقض ، لقد كتب لنفسه الحرية التي قد تذهب الى حد التناقض ، على هامش أحد المقالات النقدية المحفوظة في أرشيفه الذي ابتداء بتجميعه بنفسه « في التصوير قد أعمل غير ما أقول » ثم ( قولي في عملي ) ، وإذا أردنا أن نفهمه حرفيا ، أفلا يعني ذلك أن عمله قد يكون غير عمله ؟! هناك نقيض واحد للتماسك الاصيل في التجربة الفنية ،

الى أشكال موازنة لها ، اذا لم نشأ أن نقول انها « تتبعها كظلالها » . هذا مع أن الدائرة في اللوحة التي نتحدث عنها حمراء كالشمس بينما تلوينها المظلم في بعض اللوحات الأخرى يجعل صفة الشمس - الظل ( ضحكة الفنان ) تنطبق حرفيا عليها



نعود الى الاشكال الزرقاء المتعرجة المذكورة أعلاه فنلاحظ انها مقسمة الى مربعات . الموضوع شبه - العضوي ( الحي ) الوحيد ( الاحشاء ؟ - رحم الاشكال ؟ ) هو في الوقت ذاته خلفية بالنسبة الى الشكل شبه - الهندسي ( الجامد ) الذي يقسمه . الاشكال الزرقاء المتعرجة اذا موضوع وخلفية معا بالنسبة الى شكل واحد : المربعات خارجها وداخلها . في لوحة أخرى يتقطر ، وسط ما اطلقت عليه اتيل عدنان في مقدمة معرض ١٩٦٤ اسم « البيضة الاصل » ، لون أسود يمتد أيضا الى يمين « البيضة » الخضراء ، وتحت الشمس - الظل ، في واحد من ادق التناغمات النادرة التي تصل اليها لوحات هذا المعرض . الخطوط السوداء ، مع الخطوط البيضاء التي تشكل ظلها الزخرفي ، تبدو أكثر واكثف داخل البيضة التي يمكن أن تعد في هذه الحال خلفية . لكن البيضة عدت موضوعا بالنسبة الى مساحة المربعات المتداخلة التي تشكل الخطوط السوداء أيضا جزءا منها . البيضة اذا موضوع بالنسبة الى هذا الامتداد للخطوط التي تنتمي هنا الى الخلفية بينما عدناها ، داخل البيضة ، موضوعا .

خصوصية هذه اللوحة هي أن الخطوط ذاتها يمكن أن تظهر كموضوع وخلفية في آن بالنسبة الى شكل واحد . ويمكن ملاحظة الأمر ذاته بالنسبة الى اللون الأزرق الذي يسيل شفافا أسفل البيضة حتى أن أحد الاشكال شبه الهندسية قد يبدو حرفيا فوقه ... كما يحدث مع البيضة خصوصا في أعلاها . المعادلات تتعقد ، ولا شيء ، يأخذ مكانه ويبدأ نهائيا حتى المربعات التي سبق أن لاحظنا كيف لا تجد الاستقرار ...

هكذا تستقيم اللوحة ( كما يستقيم الوزن في البيت الشعري ) ، ولكن كذلك كما تستقيم المرأة أي تحبل ( ف « تنهج » الاشارات المقطوعة عن كل مدلول خارجي ، يتحرك اللامرئي . لكن اللوحة تكون مدينة بذلك لما يتجاوزها . لذا يلاحظ ميل خليفة ، في هذه المرحلة ، وبعض ما يليها مباشرة ( خصوصا معرض ١٩٦٥ ) ،



وهو التماسك المصطنع ، وهذا ما سنرى خليفة يهرب منه كلما وصل الى كمال مثالي لما يمكن أن يسمى أسلوبه ، فالتماسك الذي تان يشده ( خليفة ) يجب أن يكون صادرا عن حريته ، التي أراد أيضا أن ينقلها كالمعدي الى تلاميذه ومعارفه ، فتظهر وحدة النتاج في « فعل » الفنان من دون الوقوع في الأسلوب .

لذلك بقي التشخيص ملاذاً ومحفراً لخليفة كلما خشي الوقوع في النمطية . وما « عوداته » المتكررة الى التشخيص - التي سيكون علينا أن نتبع أثرها في دراستنا لأعماله التشخيصية - لا الدليل على أنه ، حين يقول « اكتب اشكالي بالواني » (٢٣) لن يتردد عن الهرب من انحطاط هذه الكتابة الى خط وحروفية ، ولو بدا للنقاد انه وصل بذلك الى قمة في نتاجه (٢٤) . فصفاء هذه البلورة القريبة من الحروفية قد يدعو بعض النقاد الى التعجب من تمسك خليفة بالعودة الى التشخيص الذي لم يعد في نظرهم يليق به وبالحرية التي وصل اليها في تجريده (٢٥) . بينما هذا الصفاء هو بالضبط ما كان يحاول أن يلقحه بعنصر التشخيص « المعكر » . فالصفاء عقم في نظره . وإذا وصل في أعماله الى « أرياف داخلية هادئة » ( موزيل ) فهو لا يتأخر عن زعزعة هذا الهوء لئلا يتحول الى سكون وركود .

ماذا يجب أن نفهم من خليفة حين يعلن في مقدمة معرضه في مودولار ، بيروت ، ١٩٧٣ ، انه وصل الى مستوى انصهار التشخيص والتجريد . هذا الاعلان الذي صفق له كثيرون (٢٦) ، لا معنى له ، او على الأقل لا معنى لقوله في هذه المرحلة بالذات ، اذا كان المقصود به مجرد تناغم التجريد والتشخيص في اللوحة الواحدة؛ فقد رسم الفنان منذ الخمسينات لوحات نصف تشخيصية ليس تجريدها وتشخيصها أقل تناغما فيما بينهما . اذا ماذا تغير الآن ؟

قد يكون الذي تغير هو ادراك خليفة لدور التشخيص ، بعد أن استبعده لمدة طويلة نسبيا ، في تخفيف تجربته اللاتشخيصية البحتة لا من الخارج ، كرياضة شخصية موازية ، بل من الداخل كبعد آخر - هو بُعد المفقود - لاشارات لا شفاء من كونها « منقولة » . خارج عالمها حتى يكون الخارج عالمها .

هوامش :

(١) هذه الدموع التي تبتاها جورج ماثيو Georges Mathieu

متأثرا بمدرسة نيويورك ، اوصلت الفن في الخمسينات الى ما سماه الأميركيون بالهابينغ happening ( اي الحدث ) وسبقتهم جماعة غوتاي Gutai اليابانية في اوساكا ، اللوحة في نظر دعاة هذا الفن تصمد ثانوية بالنسبة الى الاستعراض المسرحي لفعل رسمها .

يقابل ذلك انحراف اقدم ، يقدم مسألة الفاصلة بين الفن والحياة ، جعل بعض النظريين ، لان الحياة بديها أهم من الفن يجرون التحليل الفني الى المذهب الذي ينتمون اليه من مذهب العلوم الانسانية . ولكن هذا الانحراف أقل تأثرا في فن جان خليفة لانه يتناول الممارسة النظرية .

(٢) فعل التحكيل يستعمل في لغة البنائين بمعنى سد ما بين الحجارة، المستعملة في البناء او في تلييسه ، بمادة تمنع تسرب الماء . « هذه التحكيلة » ، اذ تحيط بالحجر ترسم حدوده كما يرسم الكحل حدود العين . لذلك استعملنا هذا الفعل بمعنى فعل cerner الفرنسي ، اي حصر الشكل يرسم واضح يحده .

(٣) - xylographie ، طباعة برواشم ( كليشيها ) خشبية .

(٤) كما ان اهمية الموضوع في نتاج جان خليفة تفرض علينا تجنب الحديث عنه في هذه الدراسة والعودة اليه في اطار دراسة خاصة ومفصلة .

(٥) معلوم ان لفظ الجيم المصرية يقربها من الكاف . وكما تلفظ كلمة جرة في اللغة العامية ، وفي امكنة كثيرة خارج مصر بالجيم المصرية او الكاف ، فمن السهل تصور الانتقال من الهنج الى الهنك .

(٦) في مقابلة مع مجلة ماغازين Magazine البيروتية في ١٩٧١/٥/٢٧ .

(٨) « انني لم ابدأ بعد بالرحلة التجريدية ولن ابدأ الا بعد أن اكون قد تشعبت من الرحلة التصويرية ( يقصد التشخيصية figurative التي يجب على كل فنان أن يمر بها ، غير انني على ما اشر به ، سوف انتهي الى هذه الرحلة . وانا الآن في طريقي الى التجريد . . » ) جريدة الجمهورية اليومية ، ١٩٥٩/٤/١٩ .

(٩) « ولكن يجب الا نخلط بين الاشكلائي (informal) وما لا شكل له (formless) الفراغ وحده بلا شكل . التمييز

هو بين أشكال ذات دلالة ... وأشكال لا دلالة لها . ولكن  
يظل السؤال مطروحا : ذات دلالة لمن ؟ » .

Herbert Read, A Concise History of Modern  
Painting, Thames and Hudson, London, 1974,  
P. 279.

(١٠) والحق انه ما كان اول من عرض لوحة لا تشخيصية في لبنان .  
وكان الرسم التشخيصي في العالم قد وجه شريعته ، حتى  
انه اطلقت صفة الكلاسيكية على بعض لوحات الاسلوب  
الاخير لجاكسون بولوك ، وعند عرضها ( د. تعليق غرينبرغ  
Clement Greenberg على معرض بولوك

في اواخر سنة ١٩٥١ ) . ثم لا يمكن تفسير الصدمة التي احداثها  
لجريدته في الستينات بان هذا التجريد جاء بلا تمهيد . فقد  
كان للفنان لوحات نصف تشخيصية وحتى لوحات لا تشخيصية  
تماما على الاقل منذ اوائل الخمسينات ( راجع :

(Edouard Lahhaud, l'Art Contemporain au  
Liban, Dar El-Machreq, Beyrouth, 1974, P 128

الذي حدث في الستينات هو ان فنانا لبنانيا استجرا وخرج ،  
عن معرفة ، على التقاليد الانتقائية التي جعلت معظم الفنانين  
اللبنانيين اتباعا لا مكملين لمدارس فنية غربية يطبقون صيغها  
الناجمة ويتخللون تفر الموضوعات من معرض الى آخر او من  
مرحلة الى اخرى ، كبديل لتطور التجربة الفنية

(١١) راجع L'Orient - Le - Jour, 25.12.1976.

(١٢) من حديث للفنان في جريدة الحياة البيروتية ، شباط ، ١٩٧٠ .

(١٣) يستشهد به موديس بلا نشوي :  
M. Blanchot, l'Entretien Infini, p. 523.

(١٤) حسب قوله ، في حديث الى اتييل عدنان ، جريدة الصفا  
البيروتية ، ١٩٧٣/١/١٣ .

(١٥) غواش ، خريف ١٩٦٤ .

(١٦) في حديث الى مجلة Revue du Liban ١٩٧٣/١/١٣ .

(١٧) يمكن الرجوع الى كتاب ادوار لحدو الانف الذكر ص ١٢٢ ،  
حيث يجد القارئ اختلافا غريبا بين النص الفرنسي حيث يقال  
forme-couleurs ( الالوان بالجمع ) والترجمة الانكليزية حيث  
يذكر اللون بصيغة المفرد «form-color» .

(١٩) Henri Meschonnic, Pour la poétique, II, (١٩)

(٢٠) ونذكر ايضا ليست ( مكمل ) بل موضوعة بصرية ريشة .

(٢١) caise in Macula, Paris, 1977( no. 2, p. 48...  
feb. 1952, vol 85, p. 174... traduction fran-  
New Style in Harper's Bazaar, New York,  
Clement Greenberg, Jackson Pollock's  
P. 53.

(٢٢) راجع الحاشيتين السابقتين ( ١٨ و ١٠ ) من هذا المقال .

(٢٣) في حديث الى اتييل عدنان ، جريدة الصفا البيروتية ،  
١٩٧٣/١/١٣ .

(٢٤) اذا كان لا بد من تواريخ - وتجربة خليفه تايي التواريخ لان  
كل لوحة مهمة تصدر عن هذا الكل الذي يصنع وحدة  
التجربة في ما وراء تناقضاتها فيمكن ذكر مرحلتين : المرحلة  
الهندسية في اوائل الخمسينات ، ومرحلة كتابية ( ١٩٧١ -  
١٩٧٣ ) نمطية معظم ما رايناها منها ، وخصوصا في  
القياسات الصغيرة هي بلورة اي تجسيد لمرحلة كانت قمته  
معرضه في اشموسليان ميوزيوم ، في اوكسفورد ، سنة  
١٩٧١ . وكانت العودة الى التشخيص هي الرد في الحالتين .

(٢٥) هذا على الاقل ما نقرأه في مراجعة هيلين الخال لمعرضه في  
مودولار ، بيروت ١٩٧٣ .  
Monday Morning, vol. 11, No 33, week of Jan.  
29 - feb. 4, 1973, p. 52.

مع انها في بداية المقال تفضل اللوحات التشخيصية الكبرى  
على الصغرى ( بحق ولكن ، في نظرنا ، وحسب ما امكنا  
رؤيته من هذه المرحلة ، لعكس السبب الذي تقدمه الخال  
اعني ان هذه اللوحات الصغرى ليست اقل اهمية لانها تبدو  
تخطيطات للوحات اكبر منها بل لان توازنها يبدو محكما الى  
درجة النمطية ) . لكن الناقد ، تفضل اللوحات الا  
تشخيصية ، بلا تمييز ، على اللوحات التشخيصية ،  
ويتحول نقدها الى الاستهجان حين يتحدث عن زيتية عرضها  
متران وارتفاعها متر ، ورقمها في المعرض ٢٩ ، تمثل مجموعة  
من العاريات . وكل ما تقدمه من حجج هي ان الوانها معتمة  
وموحلة .

كان من مصادفات بحثي في ارشيف الفنان ، قبل قراءتي  
لمقال الخال ، ان رايت صورة هذه اللوحة فاخبرني اوديت  
خليفه بانه زوجها جان مزقها بعيد انتهاء المعرض ، مع ان  
سيدة من صديقاتها كانت تريد شرائها وتلخ في طلبها ، لم  
تذكر السيدة خليفه المقال .

ولكن ، بقدر ما يمكن الحكم من خلال الصورة ، يكون الفنان  
قد ارتكب خطأ كبيرا اذا لم يكن عنده سبب وجيه غير هذا  
المقال لتزيق لوحته . فهل علينا مثلا ان نمزق كل اعمال  
البرتو جاكوميتي لانها تشخيصية والوانها معتمة وموحلة  
وليست متألقة وشفافة كلوحات هيلين الخال ؟

(٢٦) الاهيلين الخال ، في المقال المذكور اعلاه . فهي تعلن فقط  
انها لا توافق الرأي ، مستثنية لوحة واحدة من المعرض .





جان خليفتي

### بطاقة شخصية

- جان خليفة من مواليد حدتون (البترون - لبنان)
- ( ١٩٢٥ - ١٩٧٨ ) .
- الدروس الفنية : الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة ( ١٩٤٧ - ١٩٥١ ) .
- منحة من الحكومة اللبنانية الى معهد الفنون العالي - باريس ( ١٩٥١ - ١٩٥٤ ) .
- منحة من الحكومة الايطالية ( ١٩٥٩ - ١٩٦٠ ) .
- رحلة فنية الى فرنسا ( ١٩٦٣ - ١٩٦٤ ) .
- استاذ التخطيط الفني في معهد الهندسة العالي - الجامعة اليسوعية - بيروت ( ١٩٥٥ - ١٩٥٧ ) .
- استاذ الرسم والتصوير في معهد الفنون الجميلة - الجامعة اللبنانية ( ١٩٦٥ - ١٩٧٧ ) .

- عضو اللجنة التحكيمية لمتحف سرسق - بيروت ( ١٩٦٨ ) .
- رئيس محترف قسم الرسم والتصوير والنحت في معهد الفنون الجميلة الجامعة اللبنانية ( ١٩٧٣ - ١٩٧٧ ) .
- رئيس جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت ( ١٩٦٧ - ١٩٦٩ ) وخلال هذه الفترة ، تم انتساب الجمعية الى الجمعية الدولية للفنون التشكيلية التابعة لمنظمة الاونسكو - باريس .
- تنوع اعماله بين لبنان وسورية وفرنسا وانجلترا ، والولايات المتحدة الاميركية ، واليابان ، والبرازيل ، والمكسيك ، والبرتغال . وسويسرا ، واطالية ، وبولونيا ، والهند ، وموسكو ( مركز بوشكين ) . وله لوحات معروضة معرضي الجامعة في باريس والفاستون Elvaston في لندن .

### المجالات البيولوجية :

هناك مجموعة كبيرة من العناصر في لوحات عدنان يحيى تنتمي الى هذا المجال مثل الفيلان ، الحيوانات الخرافية ، المشوهين ، وضحايا الحرب ، والاطفال ، والجموع البشرية ، مدخلا على هذه العناصر نوعا من المبالغة والتضخيم أحيانا ، ونوعا من التشويق الخلفي ، والبشاعة ، مستعينا بالندوب ، والتمزقات ، والكاريكاتير ، مدخلا في نفس المشاهد ... نوعا من الدهشة والاحساس بالمأساة .

### المجالات الميكانيكية :

كما ان هناك مجموعة كبيرة من العناصر تنتمي الى الوسط المادي الميكانيكي ( الآلي ) ، تأنها فيها الفيزيائي العادي ، بالحركي الآلي ، وتحمل هذه العناصر قدرا اكبر من المأساة والعيشة مثل الطاحن الآدمية ، التوايت ، المفاصل ، الصليب ، ساعات الوقت والقياس الآلات المكهربة ، والسلاسل ، والقيود والحبال ، وكل هذه العناصر كرسست عبر ثنائياتها الضدية لتعكس معالم ، ومعاني مختلفة ، لكنها تحمل طابع عدم التوائم بين الفنان وهذه المجالات .

### المجالات الفكرية :

وتمثل هذه العوالم الجزء الواعي في عمله حيث تشمل عناصر معينة تضيء بعدا فكريا على العمل الفني مثل الاسهم ، والحروفية ، والارقام ، والاشارات ( الاعلام ) والاهلة ، والنجوم وحرف ( x ) وخطوط متقاطعة ، ونقاط مبهمة ، وعلامات استفهام ، الخ وهذه العناصر تؤكد على البعد الواعي لدى الفنان في عمليتي الشكل والمضمون ، حيث يتم فيها وبواسطتها اضعاف الجو الواعي على العمل واعادة التوازن اليه والاكسابه ، روح الوثبة المعاصرة والشاهد على التطور في العمل على المستوى التاريخي والحضاري .

### المكان والزمان عند الفنان :

المكان لديه ( زنزانة ) او ( تابلوت ) او ( صندوق محكم الاغلاق ) او ( كرسي في وضع قلق ) او ارجوحة في حركة دائمة او مفصلة او صليب عوالم مكانية مأساوية في مكان قفر غير محدود بهوية واذا ما تحدد هذا المكان بهوية ما فانه يبقى غريبا لا معقولا وتأتي هذه الهوية الاغترابية من تداخل المجالات الثلاثة البيولوجي ، والآلي والفكري ، وتضادها وفي الحركة الدائمة في عمليته الشد والجذب ، حيث يصبح المكان قلعا ومقلقا .

# هاجس النزوع في أعمال الفنان عدنان يحيى

دراسة بنيوية لعدد منتخب من أعمال الفنان تمثل مراحل فنية مختلفة تهدف الدراسة الى استجلاء غالبية العناصر التي يرصدها الفنان في لوحاته ، ومن ثم الوصول الى دلالات هذه العناصر على مستويات ( الأنا ) و ( الأنا ) و ( الهو ) ضمن سياقها الزماني ، والمكاني ، وعبر مناخها البيولوجية ، والميكانيكية ، والفكرية ، مع التلاقي والتقاطع عبر هذه الاجواء ، واخيرا الوصول الى ( هاجس النزوع ) لدى الفنان .

ان احصائية بسيطة للعناصر الداخلة في بنية أعمال الفنان تبين لنا تنوعها في ثلاثة مجالات حيوية هي ( المجال البيولوجي ) و ( المجال الميكانيكي ) و ( المجال الفكري ) دامجين بعض المجالات الفرعية مثل ( الكوني ، الطبيعي ، الذاتي ) ضمن هذه المجالات لصعوبة الفصل في خصوصيتها .





عدنان يحيى

### الثنائيات الضدية :

تتخذ العناصر في اعماله دلالات رمزية متعددة وتؤكد ذاتها باستمرار لانها تستدعي في ذهن المشاهد الحالات النقيضة وبشكل مكثف .  
تمثل الغيلان والحيوات الزخرفية مصدرا للخطر ، وبقاء اللقلق والاشمئزاز ، ولكنها تستحضر ايضا في المشاهد ( روح البطولة ) وتحفره على عدم الاستكانة ومن ثم الوصول الى الوعي القادر على افشال هذا الخطر والتكيف معه بشكل يضمن استمرارية الحياة . كما

اما الزمان فهو يأخذ طابع اللحظة الحاسمة المعبرة عن الحركة في اوج عنفوانها حيث يصبح الانسان فيها الضحية والبطل في عملية عبثية ، من حركة الالة الجهنمية ، وصراع البقاء مؤكدا على البعد الزماني اللامجدي في الساعات المتكسرة والمتحولة الى اجهزة شد وتعذيب وطحن للانسان .

ان عمليات الشد المكاني والزماني ، تقوم بدور متبادل ، ومتضافر ضمن هذه التركيبية القلقة في حضور الدمار .



عدنان يحيى

أما الصليب ، والتابوت ، والمقصلة ، فهي رموز للموت الذي يخفي وراءه الحياة أعماله تحمل ضديات العناصر المكونة لها فالكرسي كمكان ، عمل تضاده مع الساعة كزمن ، والأشكال الخرافية تقابلها الأشكال الطبيعية ، والأشادات تقابلها الأشكال المقروءة وهكذا . وتبقى ( الكراسي ) و ( الأراجيح ) لها دلالة على الجلوس والاستقرار ، ولكنها هنا ليست لهذه المهام أنها قلقة ، ومتحركة ، وهي وسيلة نقل لاثبت ، وهي مصدر عذاب لا راحة ، وكذلك فإن الأرجوحة ليست لمجرد التسلية والراحة ، بل أنها وسيلة للعبور من عوالم أرضيه ، إلى عوالم علمية ، أنها مكوك فضائي ، يصل ما بين الواقع ، وما وراءه ، أو أمامه .

وفي المجال الفكري فإن العناصر تتخذ هذه الثنائية الضدية فالحروف تقوم بعكس الأصالة ، والجذور الحضارية ، بينما هي في الواقع تعالج موضوعا معاصرا ،

تقوم الحيوانات الاليفة بأدوار سلبية ، أحيانا وأدوار ايجابية فهي في حالات قلقة ، وعشية وهي تقوم بهذا الدور في لوحة وتقوم في دور نقيض في لوحة أخرى ولكنها تثير لدينا التساؤل عن كنه دورها ومغزاه . أما المشوهين والضحايا من الاطفال ، والعجزة ، والمسحوقين ، فهم يعبدون عن حالة الانكسار والموات ، ولكنهم يحملون فينا التعاطف معهم ، والانتصار لهم كي نبذل حالة الموات بارادة الحياة . وتقوم الساعات الزمانية ، والمكانية ، بعملية تعذيب للانسان واشاعة اللاجوى لديه وتستحضر صورتها الاصلية باعتبارها أدوات للقياس والضبط والرفاه . كما تقوم مطاحن البشر الجهنمية بنفس الدور التدميري للحياة ، ولكنها في المقابل تعيد طحنها في حياة جديدة وتعيد اليها الاحساس بالنموذج النقيض وهي ارادة الحياة .



والارقام تقوم بدور الوثيقة التاريخية ، ولكنه يدرجها في أعماله كي تكون دائما لرفض الواقع وإدائته والاسهم تنقلنا من عوالم الى عوالم نقيضة أو تحاول لفت الانتباه الى ظاهرة ايجابية أو سلبية .

كما أن النجوم السداسية والاشارة النازية ( الصليب المعقوف ) والعلم الأمريكي كلها اشارات تحمل معناها المباشر ، ولكنها هنا مدانة أو منفرة ، ومن ثم مرفوضة .

وعلى العكس من ذلك يمثل ( الهلال ) و ( النجوم ) قيم التفاؤل والامل ، وهي في الوقت نفسه تبدو في علاقة متضادة مع السماء ، الذي يكون دائما باللون الاسود ، حيث يصبح الجو ماساويا سوداويا ، بينما يكون الهلال ابيض متفائلا ، انه تعبير عن النور في وسط الظلام ، وعن الامل ... وسط الدمار .

من هذا الاستعراض يظهر جليا ان الفنان يملك مقدرة هائلة على الترميز ، ويحمل في الوقت نفسه غنى كبيرا ، وتنوعا هائلا من العناصر ، وقدرته في هذا الاختيار المتنوع للمدلولات الرمزية المباشرة ، وغير المباشرة ، وفي امكانية استدعاء ، واستحضار الحالات الضدية لها ، مما ينير جوانب ابداعية هامة على مستويات ( الانا ) ، و ( الانا والهو ) ، عبر المناخات الثلاثة البيولوجية ، الميكانيكية والفكرية .

جدول البنيات التي تضيء جوانب الاعمال التشكيلية عند الفنان :-

يتضح لنا مما تقدم ان اعمال ( عدنان يحيى ) تملك نوعا من البنية وهذه البنية تتوضح ضمن مناخات ثلاثة اولها **المجالات البيولوجية** ، ثانياها **المجالات الميكانيكية** ، ثالثها **المجالات الفكرية** ، ويتضح ايضا ان كل عنصر من العناصر المنتمية الى هذه المجالات يمتلك ثنائية ضدية وبالتالي يكون علاقة ، اما ان تكون سلبية ، أو ايجابية ، أو متوسطة ، وان هذا العنصر يمكن ان يكون نابعا من مستوى نفسي محدد ، فلما ان يكون نابعا من ( الانا ) العميقة ، أو الانا الاعلى ، أو الهو ، وعليه فقد قمنا باقتراح هذا الجدول الذي يوضح بينات الاعمال التشكيلية لديه ، وبشكل خاص بنيت العناصر التشكيلية في أعماله ، انظر الجدول المرفق رقم ( ١ ) .

من دراسة هذا الجدول يتبين لدينا التفاعل المستمر على المستويات الثلاثة البيولوجي ، والميكانيكي ، والفكري ، بحيث تصبح عمليات التلاقي ، والتوازي ، والتقاطع ، والتباين ، والتعزيز ، قادرة على استجلاء المحتوى لهذه العناصر .

كما ان التفاعل بين مستويات ( الانا العميقة ) مع ( الانا العليا ) مع الهو ، ينير جوانب عديدة حول علاقة الفنان ، وموقفه النظري والاجتماعي وبالتالي هاجس

النزوع لديه .

وبعملية احصائية بسيطة يتبين لدينا ان مجموع العلاقات الايجابية هو ( ٤ ) ، ومجموع العلاقات المتوسطة هو ( ٥ ) ، وان الاكثر وجودا هو العلاقات السلبية ، الامر الذي يعزز الحس الماساوي ، ويدلنا على ميل واضح لدى الفنان نحو المأساة وربما السخرية .

وبلغ مجموع مستويات الهو ( اجتماعي كوني ) ( ٨ ) ، وهذا المجموع يفوق كلا المستويين الانا العميقة ( ٣ ) ، والانا العليا ( ٤ ) ، وهذا يوضح ميل الفنان للتعامل مع ( الاجتماعي ) و ( الكوني ) بدرجة كبيرة ، على حساب الانا البطنية ، والانا العليا العاقلة ، ويدلنا بالتالي على المصادر التي يأخذ منها الفنان عناصره ، بحيث يصبح للملاحظة الخارجية ، والتجربة الحسية ، وربما الاقتباس ، الدور الاول في الاختيار ، بينما لا يأخذ من الباطن الا القليل معوضا ذلك بالاشارات العقلية الصادرة من الانا الاعلى ويقدرته على التخيل والخيال .

كما يدل العدد الكبير من مستوى ( الهو ) على تعامل واعى من الفنان مع العمل الفني باعتباره موجها نحو الحياة ، أو باعتباره فنا ملتزما ، وقد جعل التزامه هذا خاضعا بدرجة متوسطة من سيطرة ( الانا العليا ) ، باعتباره أن مجموع مستويات الانا العليا هو ( ٤ ) .

يتضافر ( الانا ) و ( الانا والهو ) في علاقات متبادلة وضديات تستحضر بعضها بعضا ، بدليل أن بعض المستويات تحتمل أكثر من مستوى عند مناقشتها والتي أثرتنا عدم تسجيلها في الجدول كي نتمكن من التجريد والتبسيط .

كما يتضافر كل من ( البيولوجي ) و ( الميكانيكي ) و ( الفكري ) في كل لوحة لتصبح في النهاية لدينا أعمال ذات هاجس ابداعي واضح ومؤكدا على الالتزام بالانسان .

وبملاحظة الجدول تبين أن الهو ( الكوني الاجتماعي ) ، بكثير في المجالين البيولوجي والميكانيكي ، بينما يخلو الفكري من مستوى ( الهو ) ، وهذا يدل على بحث الفنان الدائم في المحيط عن عناصر للعمل الفني جغرافيا ، واجتماعيا ، ومن ثم رصدتها ، وتحويلها الى مكونات اساسية في لوحاته ، ومستعينا بمشاهداته الشخصية على ارض الواقع أو باقتباساته من العديد من الفنانين ، أو مستعينا بقدرة هائلة على التحويل وإعادة البناء ، اما في المجال الفكري ، فانه يوظف ( الانا الاعلى ) في السيطرة على كل هذا الرصيد من الرموز ، لتصبح كلها مطبوعة بطابع خاص يميزه ، مستعينا برموزه ، واشاراته وعلاماته التي تضفي على أعماله ، نكهتها ، ورونقها ، وغرابتها .



عدنان يحيى

الخصب ) ، وهذا ما يؤكد على قدرة ابداعية نادرة وبالنظر الى الثنائيات الضدية وما تثيره في المشاهد نلاحظ أنها تحمل قدرا كبيرا من « المأساة » كما تحمل قدرا اكبر من « البطولة » وهي بالتالي لوحات محرصة رغم كثرة العلاقات السلبية ، فيها ، اذ أن سلبيتها ناتجة عن قدر كبير من المأساة ، وعن نوع من الاحساس بالعبث ، ولكنها تثير فينا عدم الرضى عن الواقع ، بل وتحرضنا على تجاوزه وضع واقع أفضل .

كما يتضح لنا أن الفنان يحمل قدرا قليلا من التفاؤل باعتبار وجود ( علاقات ايجابية ) اقل من العلاقات السلبية بل انه يميل الى التوسط في حوله

تقوم ( الانا الاعلى ) بعملية دمج وتوفيق بين ( الانا العميقة ) و ( الهو ) وتضفي عليها نوعا من المعقولة ، مدلا على سيادة ( الهو ) ولكن ضمن منطق ( الانا العاقلة ) تاركا الباطن في أضيق الحدود وربما كان هذا الحكم يبدو جائرا لمن يتسرع في الحكم ، باعتبار أن أعماله ( سريالية ) ، وهي بالضرورة تحوي قدرا كبيرا من هذا الباطن ، ولكن خصوصيته في انه يستعين بالخيال معوضا بل نقص الفاضل الباطني الذي يظهر في أعماله .

ان هذه الآلات الجهنمية والمخلوقات العجيبة الغريبة ليست نابعة من الباطن انها من صنع الخيال





عدنان يحيى

والفكري ومن خلال المستويات النفسية الثلاثة الانا العميقة ، الانا العليا والهو ، نستطيع أن نكون الجدول رقم ( ٢ ) ، والذي قمنا فيه بدراسة علاقة كل مجال بالمستوى النفسي ليعطينا قيمة تقويمية ، كهاجس النزوع ضمن المستوى ، والمجال المعين ، وبذلك حصلنا على تسع قيم تمثل ( هاجس النزوع ) بدرجة متواترة :

- اذ يتفاعل ( البيولوجي ) مع ( الانا العميقة ) لينتج قيمة خرافية .
- ويتفاعل ( البيولوجي ) مع ( الانا العليا ) لينتج قيمة ذاتية .
- ويتفاعل ( البيولوجي ) مع ( الهو ) لينتج قيمة اجتماعية .
- كما يتفاعل ( الميكانيكي ) مع ( الانا العميقة ) لينتج قيمة عيشية .
- ويتفاعل ( الميكانيكي ) مع ( الانا العليا ) لينتج قيمة رافضة .
- ويتفاعل ( الميكانيكي ) مع ( الهو ) لينتج قيمة انسانية .

فهو يحمل ايدلوجيا متوازنة او وسيطة .  
ويحضرنا سؤال هام مازال يلح علينا منذ بداية الدراسة وهو لماذا هذا القدر الهائل من المأساة ؟ أهو وسيلة لرفض الواقع أم أنه نابع من مزاج سادي ؟  
ان علاقة الفنان ( بالهو ) في المجالين البيولوجي والميكانيكي هي علاقة سلبية في الغالب ، وعلى الاخص في المجال الميكانيكي بشكل أكثر حدة الامر الذي يؤكد على رفض الفنان لهذا المجال وينبئ عن نوع من ( التلذذ بالالم ) ، وربما عاد الرفض لكل ما هو ( آلي ) او ( ميكانيكي ) لأسباب تاريخية سياسية واقتصادية واجتماعية ، وبالتالي فهو احتجاج على الحضارة المعاصرة ، باعتبارها آلية خاوية من الروح ، وما التلذذ بالالم الا محصلة لهذا الاحساس ، لذلك فالسادية ، ليست نابعة من الجوهر ، بقدر ما هي انعكاس للواقع ونتيجة له .

#### هاجس النزوع في هذه الاعمال :

من خلال المجالات الثلاثة البيولوجي ، الميكانيكي

- كما يتفاعل ( الفكري ) مع ( الانا العميقة ) لينتج قيمة سادية .  
 - ويتفاعل ( الفكري ) مع ( الانا العليا ) لينتج قيمة ايديولوجية .  
 - ويتفاعل ( الفكري ) مع ( الهو ) لينتج قيمة كونية .  
 واذا ما اعتبرنا ان العلاقات الاكثر وجودا في الجدول رقم ( ١ ) هو ( علاقات الهو ) ، فان العلاقات السائدة هنا تتوج بـ الاجتماعي ، الانساني ، والكوني مع وجود عدد اقل من اللغاتي والرفض الايديولوجي .  
 وجود القليل جدا من الخرافي والعشي والسادي .  
 وبذلك نخلص الى صورة واضحة لهاجس النزوع لدى الفنان من خلال اعماله موضوع الدراسة .  
 يملك ( عدنان يحيى ) قدرا كبيرا من الابداع ، يشمل النفس على مستوياتها الثلاث ( الانا ) و ( الهو ) و ( الهو ) ، وينوع ابداعه ضمن مجالات ( البيولوجي )

و ( الميكانيكي ) و ( الفكري ) ليصل في النهاية الى اعمال ملتزمة ، والتزامها مؤمن بالانسان ، وهذا واضح من تواتر الاجتماعي ، الانساني والكوني غير متناس لدور العقل في اصفاء المعقولية على العمل الفني ، وباعتبار الانا الظاهرة كوسيط بين ( الانا العميقة ) و ( الهو ) ، وميل العقل ( الانا العليا ) مع الهو ، باعتباره الاكثر تواجدا ، لذلك كانت قيم الذاتية والرفضية والايديولوجية بينما تنحت القيم الخرافية والعشبية والسادية .

والنتيجة الاخيرة التي نصل اليها هي ان هاجس الفنان ينزع نحو الاجتماعي بابعاده الانسانية والكونية مع تأثير بقدر متوازن من تواجد العقل الواعي ( الانا العليا ) وتواجد عدد اقل من تأثيرات الماساة ذات المنبع اللاواعي ( الانا العميقة ) .

### الجدول رقم ( ١ )

المجال	العناصر	الثنائية الضدية	نوع العلاقة	المستوى الفني
أ - بيولوجي :	حيوات خرافية غيلان حيوات مالوفة ضحايا اطفال وعجزة مشوهين وعجزة	القوة المسببة للدمار القوة المسببة للرعب حركات عشية ايجابية وسلبية براءة فيها تكمن القوة ياس يحمل ويستدعي الاصل	سلبية سلبية توسطية ايجابية ايجابية	انا عميقة انا عميقة الهو الهو الهو
ب - ميكانيكي :	ساعات سلاسل آلات كهربائية مطاحن بشرية مقاصل كراسي وارايجيح	القياس والضبط وتستخدم في التعذيب آلات توصيل ولكنها قيد تحول الطاقة الى ثقل ولكنها هنا للتعذيب مميته ولكنها يخرج منها الحياة آلات موت ورمز للحرية للجلوس والراحة ولكنها لا تستقر	سلبية سلبية سلبية توسطية توسطية توسطية	الهو الهو الهو انا عميقة الهو الهو
ج - فكري :	حروف وارقام اعلام ورموز اهله ونجوم نوافذ وعلامات علاقة سلبية علاقة سلبية علاقة سلبية	وثائق تحمل الاصاله ولكنها تقوم بدور معاصر تدل على العنصرية ولكنها مدانة الامل وسط الظلام الواصل بين الواقع والحلم علاقة ايجابية علاقة ايجابية علاقة ايجابية	ايجابية سلبية ايجابية توسطية انا عليا انا عليا انا عليا انا عليا انا عليا	انا عليا انا عليا انا عليا انا عليا الهو الهو الهو الهو الهو
	٦	٥	٤	٣

### جدول رقم ( ٢ )

بيولوجي	ميكانيكي	فكري
خرافي	عشي	سادي
ذاتي	رفض	ايديولوجي
اجتماعي	انساني	كوني



# الفنان العربي صلاح طاهر

خليل صفيت

كامل « أحد أمراء الاسرة الحاكمة ، وكان الفنانون الرواد الاوائل الذين تخرجوا منها قد سافروا الى الخارج لتابعة الدراسة الفنية العليا .

من هنا كان « صلاح طاهر » من ابناء الجيل الثاني الذي حمل مشعل الإبداع بعد جيل الرواد مباشرة ، إنه من الجيل المخضر الذي بدأ دراسته على أيدي الاساتذة الاوربيين ثم استكملها على أيدي الاساتذة المصريين عقب مودتهم من بعثاتهم الفنية بالخارج ، في البداية درس على أيدي المصورين « انيوشنتي » ، و « بريغال » ، ثم على أيدي الفنان الرائد ( أحمد صبري ) الذي كان من المع أقطاب الجيل الاول ، فقد عرف باجادته للأسلوب الاكاديمي الرصين ، وتفوقه في تصوير الوجوه الشخصية بالاسلوب ( الكلاسيكي الجديد ) ، وعلى أيدي هؤلاء الاساتذة استوعب « صلاح طاهر » القيم الجمالية الكلاسيكية الغربية ، وعرف كتلميذ متفوق ومخلص لتعاليم استاذة ( أحمد صبري ) ، وقد مارس التصوير الزيتي بمهارة واضحة في هذا الاتجاه ، متفوقا على أقرانه بسبب تفانية في حب الفن وموهبته وثقافته .

وفي عام ١٩٣٤ م تخرج من مدرسة الفنون الجميلة العليا ، واتجه الى تصوير الريف المصري والمناظر الخلوية بالاضافة الى اعماله في « البورتية » ، وأخذ يطبق في اعماله اكتشافات الاتجاه الانطباعي الذي يحتفل بالاضواء ويهتم بتكامل الالوان المتقابلة ، خاصة في مشاهد الطبيعة الريفية ، وعقب تخرجه عمل مدرسا للرسم بمدرسة « المنيا الابتدائية » لمدة عامين ، حيث اقام معرضه الاول في مدينة « المنيا » عام ١٩٣٥ ، ثم انتقل الى الاسكندرية ليعمل بمدرسة « العباسية الثانوية » ، وهناك اقام معرضه الثاني عام ١٩٣٩ ، وفي عام ١٩٤١ م انتقل الى القاهرة مدرسا للرسم بمدرسة « فاروق الاول الثانوية » ، ولكنه لم يستمر في هذه المدرسة سوى عام واحد ، لانه في عام ١٩٤٢ م عين مدرسا للتصوير الزيتي في « كلية الفنون الجميلة بالقاهرة » ، وهذا هو الاسم الاخير للأكاديمية التي تخرج منها « صلاح طاهر » وهكذا اتيح له أن يشارك في الحركة الفنية مشاركة ايجابية في بؤرة أهم تجمع للفن التشكيلي بمصر في ذلك التاريخ .

ومنذ عام ١٩٤٣ تولى مهمة الاستاذ المشرف على ( مرسوم كلية الفنون الجميلة ) وهو يعتبر أول شكل من أشكال ( الدراسات العليا ) او ( التفرغ للانتاج الفني ) في مصر ، وكان يحظى بعضوية الرسم المتفوقون من خريجي اقسام الفنون بالكلية لمدة عامين او ثلاثة

تعتبر تجربة الفنان العربي المصري صلاح طاهر واحدة من التجارب المتميزة التي تمثل ما هو متطور في تجارب الجيل الثاني من الرواد . ولقد ساهمت هذه التجربة عبر المراحل المتنوعة التي مرت بها في بناء مختلف الاتجاهات الجمالية من الواقعية التسجيلية الى التجريدية التعبيرية مروراً بالانطباعية والتعبيرية واخيراً الاتجاهات التراثية التي تعتمد الخط العربي كأساس لبناء لوحة حديثة . فماذا عن هذه التجربة ؟ ما هي أبرز مراحلها ؟ ماذا عن مصادر التعبير ؟ أين وصل الفنان في مرحلته الحالية التي تركز الى الخط العربي ؟

ولد الفنان صلاح طاهر في القاهرة في ١٢ ايار ١٩١٢ م ، وبعد أن أتم دراسته الثانوية التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩ م . وفي تلك الفترة كان الفنانون الاجانب هم الذين يوجهون الحركة الفنية في الاتجاهات التي تخدم رؤيتهم السياحية للواقع ، حتى مدرسة الفنون الجميلة كانت عام ١٩٢٨ م ، مدرسة خاصة ينفق عليها « يوسف

يقضونها في تفرغ تام للعمل الفني ، شتاءً بالاقصر بين تراث « طيبة » - مصر القديمة - والحياة الريفية بالصعيد ، وصيفاً بحي الغورية في القاهرة القديمة حيث التراث المعماري الاسلامي والحياة الشعبية في المدينة - من دراسة للناقد الفني صبحي الشاروني .

وواقفة امام اعماله التي انجزت في تلك المرحلة تكشف عن مصور واقعي تسجيلي توزعت مصادره على موضوعات متنوعة او لنقل مضامين متباينة للدرجة التناقض ، فقد صور الوجوه الشخصية مؤكداً على امكاناته كفنان « مصور زيتي » صانع قادر على محاكاة ( الموديل ) وجوه طبقة خاصة متنفذة ، وصور الحياة الشعبية في الريف كما في الاحياء القديمة في القاهرة مؤكداً ايضاً على موهبته كمصور عمل على تسجيل الحياة الشعبية برؤية مثالية ، ولعل اعماله حول المنظر الخلوي تمثل انطلاقة حقيقية ورغبة عارمة للتواجد بالطبيعة بعيداً عن متناقضات الحياة التي صورها على اختلاف شرائحها الاجتماعية ، والشئ المؤكد ان استاذ الفنان الرائد ( احمد صبري ) قد لعب دوراً بارزاً من الجانب التقني والجمالي ، فقد تابع « صلاح طاهر » السنوات عديدة انجازه الفني عبر تأثير واضح لتعاليم ( احمد صبري ) الجمالية والتقنية ، واذا كان ( صبري ) المعلم الاكاديمي الاول لصلاح طاهر في تلك الفترة ، فقد كانت الطبيعة و خاصة المنظر الخلوي المعلم الذي دفع ( صلاح ) الى شئ من التحرر من التعاليم الواقعية والكلاسيكية ، لذلك كله نراه وقد تطور باتجاه الانطباعية عبر المنظر الخلوي اولا ، والمنظر والانسان ثانياً ، وهكذا اعطى اهمية جمالية خاصة لانجازاته التي تمثل اول صيغة متطورة في تصوير الحياة الريفية من منظور الارض والانسان ، الارض والفلاحة ، الارض والام والطفل ، كما في لوحاته « الفلاحة وطفلها في الفيض - بنات البلد - البدوية - في الريف - فلاحه في الحقل - من الريف المصري - منظر من الاقصر » .

وحول تلك البدايات قال في لقاء صحفي : ( المرحلة الاولى كانت المرحلة الاكاديمية الكلاسيكية من تصوير الطبيعة والاشياء بعد اضعاف نوع من الرؤية الفنية عليها وهذه المرحلة عادة لا يمكن ان تشير الى حقيقة وطبيعة الفنان ، لان اهم ما في العملية الفنية هو عملية الابداع والابتكار ، وهو ما يتمثل في الاسلوب الذي يشير الى صاحبه ، وهناك جملة شهيرة لـ ( اناطول فرانس ) تقول [ ان الرجل هو الاسلوب ] والو ان كلمة « اسلوب » كلمة بسيطة ، ولكنها تحتوي على معان اكبر من شكلها شريطة الا يسبق الفنان في هذا الاسلوب ، وهي عملية صعبة ومعقدة ، وان لم يكن عند الفنان استعداد طبيعي

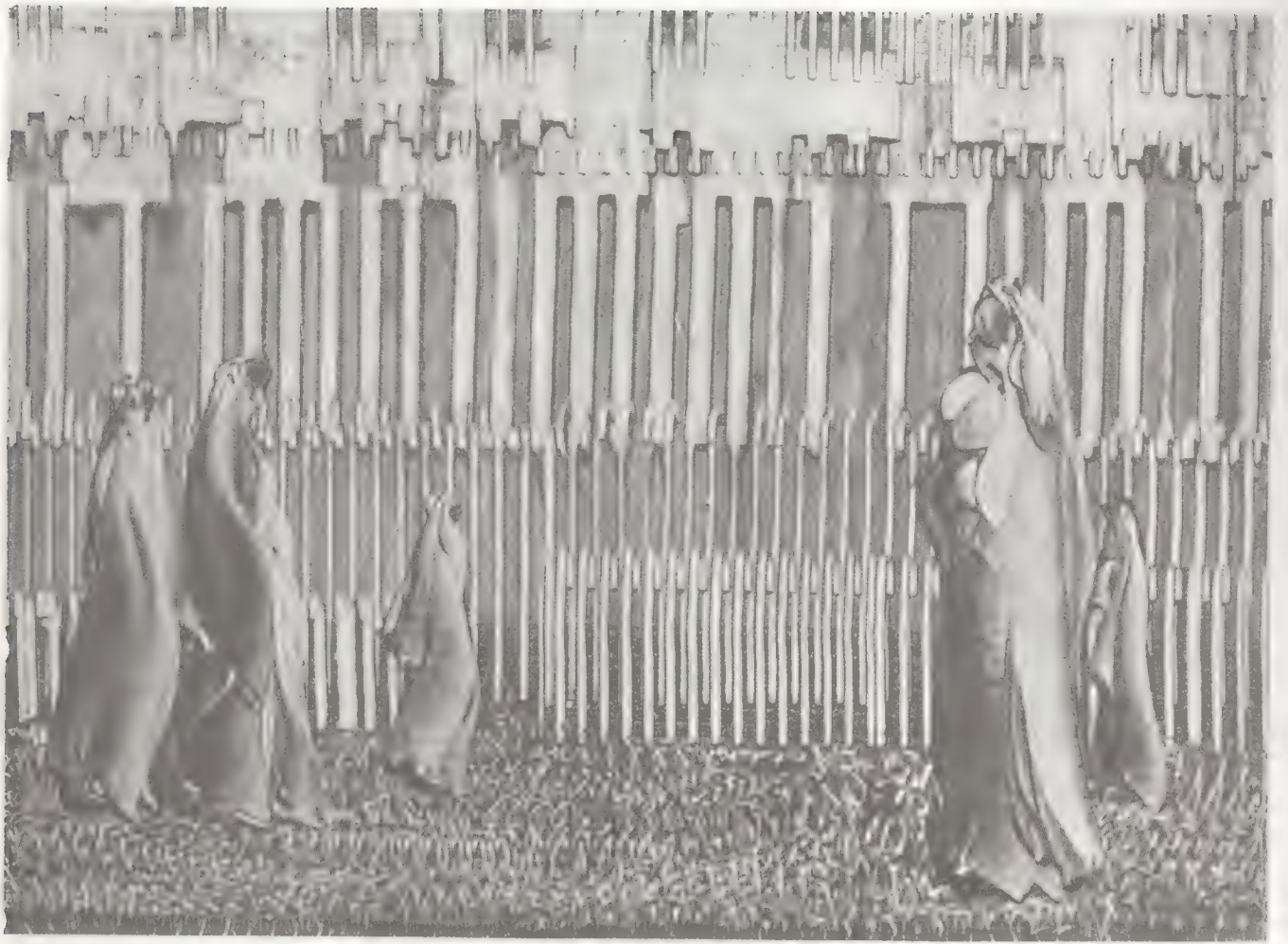


صلاح طاهر

صلاح طاهر







## صلاح طاهر

و « المرحلة الثانية » ، فقد اراد أن يحقق تميزه بمعزل عن الاتجاهات لسائدة في تجارب أساتذته مثل ( أحمد صبري ) وتجارب معاصريه في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ، الا انه ظل لفترة متأخرة من الخمسينات وهو يبحث ويجرب بتأثير من تجربة الفنان الرائد أحمد صبري ، فقد كانت المثل الكلاسيكية التي استخدمها في واقعيتها هي القيم السائدة في لوحاته المتنوعة ، ففي لوحة « البدوية » استمر في استخدام صيغة واقعية محددة ، واعطى الوجه سمات النبل والقدسية ، وكان اول تطور باتجاه الانطباعية التي تكشف بشكل اساسي في لوحاته حول الريف ، ولناظر الخلوية ، والفلاحات ، ومشاهد الحياة اليومية الشعبية المستمدة من احياء القاهرة القديمة ، وقدم ما هو ذاتي عبر الالوان لحارة المشرقة المستمدة من طبيعة الريف ، والتي اعطت انطباعيته نكهة خاصة على صلة بالبيئة ،

لاخراج ذلك ، فلن نرى منه فنا ، وانا لكي اصل الى هذا الاسلوب المتميز قطعت شوطاً كبيراً استغرق حوالي عشر سنوات او اثنتي عشرة سنة بعد تخرجي عام ١٩٣٤ م ، الى أن شرعت في التمرد على هذا الاسلوب الاكاديمي المدرسي الذي يمارسه معظم المشتغلين بالفن ، وبعضهم يعيش ويموت ممارساً لهذا النوع من الفن دون مشكلات ، ولكنني - مرة واحدة - انقلبت من الاتجاه الاكاديمي الكلاسيكي الى التجريدي بحث ، وظللت على ذلك حوالي عام ونصف ، ولم اقتنع بعدها بذلك الاتجاه أيضاً ، لعدم اتضاح شخصيتي واسلوبي ، وكأي فنان يستطيع فعل ما فعلته ، انا في تلك الفترة « العام ونصف العام » فنفس المشكلة في الاتجاه الاكاديمي كانت أيضاً في الاتجاه التجريدي ، فكأنني لم افعل شيئاً ، وهذا يفسر لنا تنوع التجارب والاتجاهات التي مارسها ( صلاح طاهر ) في تلك المرحلة « البدايات »



صلاح طاهر

وخلال الخمسينات ، أي المرحلة التي اتسمت بالبحث والتجريب استخدم أكثر من أسلوب للتعبير « واقعي طبيعي - تسجيلي - انطباعي - شاعري - تعبيري » ، ففي لوحة « بنات البلد » أعطى لواقعيته قيمة تعبيرية واضحة لا نراها في لوحاته التي تمثل الاتجاهات « التسجيلية » و « الانطباعية » و « الواقعية » الطبيعية ، وتعامل مع الخط الذي يشكل الاجسام والوجوه بعفوية الفنان التعبيري ، فبرزت انفعالاته وعواطفه في أسلوبه كما في الوجوه وحركات الايدي ، والتعبير المتنوع في العيون التي تكشف شيئاً عن داخل شخصها ، وابتعد الفنان عن الالوان الكثيفة ليتعامل مع « الخط » الرسم كقيمة اساسية لصياغة اشكاله وتقديم محتواه ، وفي لوحة « الفلاحة وطفلها في الغيط »

بالوانها واشكالها ، وصور في تلك اللوحات المظاهر الفولكلورية ممثلة بالازياء الشعبية بتكويناتها وزخارفها والوانها الصريحة والتميزة ، وكما قال احد نقاد تلك المرحلة « الخمسينات » في مقال له حول تجربة الفنان ( صلاح طاهر ) بدأ صلاح طاهر مصوراً يتتبع على نهج الواقعية بركة الرسم وعذوبة الالوان حتى تكاد تبدو ألوان وجوه الأشخاص الذين يصورهم براءة كقطع الحلوى الملونة ، او كان الالوان التي يستعملها قد أذيت وخطت برحيق الزهور ، ولازمة هذا الشعور في تصوير المناظر الخلوية ، فالالوان الشديدة الاحمرار ، والفاقة الاصفرار ، والشاهقة البياض ، والصفائية الزرقة هي عنده في الاعتبار الاول المناسب للطبيعة التي اختص بها الريف المصري .





صلاح طاهر

نرى ( الواقعية ) محققة بوشائج انطباعية ، ونرى الاهتمام باللون والضوء ، والرؤية المثالية في تصوير الفلاحة التي صورها منطلقاً من تضخيم الجسم والمبالغة في الرسم ، وذلك دون أن يحور أو يشوه ، وعلى الرغم من ذلك فثمة قيم تعبيرية واقعية تسكن وجهها وتظهر أيضاً في حركة الطفل ، ونرى الجانب التسجيلي في لوحة « فلاحه في الحقل » التي تكشف عن اهتمام بالمظهر وبالتفاصيل الدقيقة في تصوير « الفلاحة » و « الطبيعة » ، المنظر الذي يشكل الخلفية وفي لوحة بعنوان ( تعاون ) يعطي أهمية للخط العريض الذي يشكل شخصه وللحركة التي تكشف عن جهد انساني كبير ، تمثل اللوحة مجموعة عمال يحملون جذع شجرة ضخمة ، وقد انهكهم التعب وظهرت اجسامهم النحيلة المتطاولة لتدل على حياتهم الاجتماعية والاقتصادية ، وفي عام ( ١٩٦٠ م ) كان التحول باتجاه صيغة تعبيرية خاصة ، وكان التطور الجمالي لفنان بحث لسنوات عديدة في مختلف الاتجاهات ليصل الى شخصية فنية متفردة تكشف عن تطور في الجمالية والمحتوى والرؤية ، في ذلك العام ( ١٩٦٠ م ) أيضاً نال « صلاح طاهر » جائزة الدولة التشجيعية وهو نفس العام الذي نال فيه الفنان الرائد محمود سعيد جائزة الدولة التشجيعية ،

ومن الجدير بالذكر ان الفنان العربي السوري الراحل الاستاذ ( محمود جلال ) كان عضواً في لجنة التحكيم المؤلفة من ( محمود جلال - حامد سعيد - محمد سعيد الغرابي - شفيق رزق - بشر فارس - علي الديب ) وجاء في قرار لجنة الجوائز بالمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ما يلي : ( فضلت اللجنة ست لوحات صغيرة من ٢١ لوحة تقدم بها هذا الفنان ، وفي الصور الست يقرب الفنان الينا نوازع النفس البشرية ، وهو يبعد الجو الذي نتنفس فيه ، كأننا نجلس الى الاشخاص وهم في مجال اقرب الى الوهم ، ونحن نلمسهم في طريق مواقفهم وتماسك اطرافهم بعضاً ببعض ، حتى انها تبلغ أحياناً الاندماج ، من هنا كان انفعالنا بصدقهم ، وطريقة الفنان هي المزج بين المنظور وغير المنظور ، وهكذا نراه هنا على حافة التجريد الذي اندفع فيه منذ ثلاث سنوات من اعمال تجريدية لم تقدم الينا ، والنوازع البشرية في افق مستبعد تأكدت في اللوحة الكبيرة حيث نحس بنغم مؤتلف بين خيالات تعاطفت في مأساة خفية عند سطح جبل تقطعه سماء مجزوزة ، وللفنان في هذه اللوحة وفي الصور الست تصرف في الالوان فعال في اقتصادنا . وحول « الجائزة وتلك اللوحات وما تكشف عنه من



## صلاح طاهر

والتجريد التعبيري عند ( صلاح طاهر ) منبثق من الحركة الدائبة في الخطوط والالوان ، حركة ديناميكية لا تنتهي بين تقيضين رغبة نفسية في سلوك الطريق الوعر من أجل الشعور بالراحة . ورغبة في الراحة نفسها التي تهىء له سبيل خلق فني جديد [ . والشئ المؤكد بالنسبة لنا ، ان تجربة « صلاح طاهر » في تلك اللوحات ليست تجربة تجريدية بالمعنى الدقيق للتجريد ، بل تجربة واقعية تعبيرية ، تجربة اكد فيها على التبسيط والتلخيص والتحوير ، التبسيط العضوي الذي وجد فيه بعضهم التجريدية ، أو التحليل الهندسي ، ذلك ان المفاهيم الواقعية التي كانت سائدة هي « التسجيلية » و « الطبيعية » و « الفوتوغرافية » وكل صيغة تتجاوز التعاليم الجمالية لتلك الصيغ يرى فيها اليقاد والفنانون ما هو تجريدي ، أو « سريالي » ، وخير دليل على ذلك اللوحة التي استحق عليها جائزة الدولة التشجيعية للفنون الجميلة ، وهي بعنوان « آخر الحديث » ، فماذا عن هذه اللوحة ؟ على صعيد جمالي تمثل اللوحة اتجاهها

أسلوب جديد كتب الناقد محمد صدقي الجباخنجي في عام ١٩٦٠ م ، اي في العام الذي نال فيه « صلاح طاهر » جائزة الدولة التشجيعية ما يلي [ بلاغة التأليف في فن التصوير لبلاغة الكلام الذي يجري على القانون النحوي ، ولم يعجز الفنان صلاح طاهر الصدق في الانشاء منذ نيف وعشرين سنة الى أن طالعنا بأسلوب جديد أطلق عليه التجريد التعبيري ، وهو الأسلوب ، أو على الاصح ، الأساليب التي تقدم بها الى المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب للحصول على الجائزة التشجيعية في الفن ، وجميع الصور التي تقدم بها لنيل الجائزة تعبر عن انطلاقاته المتحررة في السنوات الاخيرة من القيود والموانع التي تفوق عادة طريق كل فنان مثله ، له ماض أكاديمي ويرغب في التجديد ، وفي هذه الانطلاقات يبدو اعراضه عن العرض المتغير الزائل ، والمرئيات المتصلة بالزمان والمكان ليستهدف الجوهر الباقي الثابت بأساليب يتسامى فيها بعد تجاربه في رسم الصور الشخصية والمناظر الطبيعية وتلوينها بالالوان المتوهجة كالسنة الذهب ،



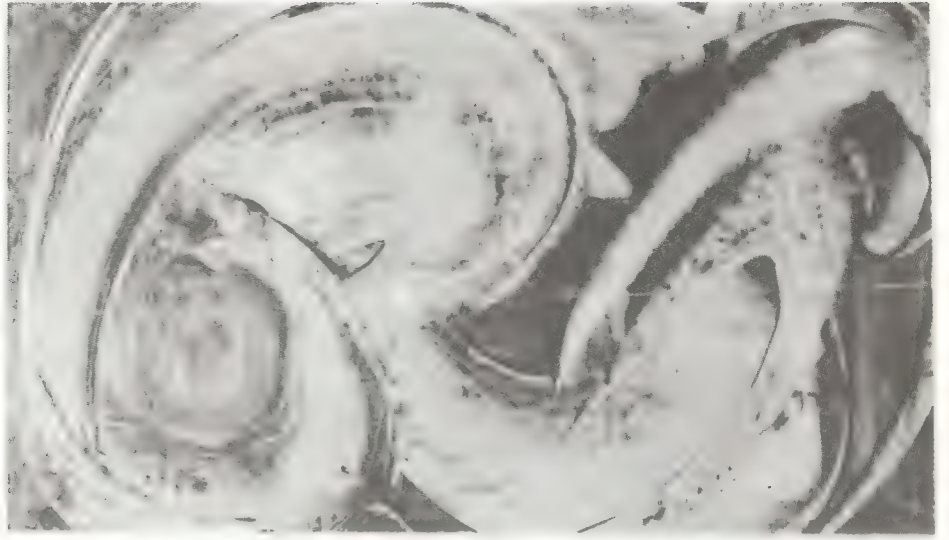


صلاح طاهر

«اللا تشخيص» ، وانما ينتقل أيضا خلال ذلك بين الخامات والاصباغ ، فنجد يزهّد فجأة في الالوان ، ويستمر لعام كامل « ١٩٦٠ م » ، في رسم لوحات باللون الاسود ودرجاته مستخرجا كل الامكانيات الشكلية للرماديّات فيما بين الابيض والاسود ، ثم يعود الى الالوان المائية في العام التالي ، ليركها مرة أخرى ، ليشكل لوحاته من الابيض والاسود وحدهما ، ثم لا يلبث ان يرجع الى الالوان ، ولكنه يستخدم هذه المرة « الجواش » ، ثم ينتقل الى استخدام الالوان الزيتية ، وبعدها الالوان « البلاستيك » ، ثم « الاكليك » ، وهكذا ... انه يقوم بتغير اداة الرسم متنقلا بين الخامات والاصباغ المختلفة بحثا عن الامكانيات الشكلية والمذاق الخاص لكل نوع ، وذلك ليحقق لمساره الفني الحيوية والتطور الدائمين ، ومن أهم المميزات التي ينفرد بها « صلاح طاهر » ذلك الوفاق الذي يعيشه حتى الآن مع عالمه التشخيصي الوصفي القديم ، هذا الوفاق الذي يرسم به الوجوه الشخصية « البورتريهات » ، وعندما يرسم الوجوه الشخصية يحس بامتلاكه للطبيعة وسيطرته عليها ، هذا بالإضافة الى اقترابه من الانسان الذي يرسمه متعمقا في أغواره ، مشبعا شغفه بعلم النفس وبالسيرة الشخصية ، وعندما

تعبيريا بكل ما يحمله مصطلح تعبيرية من معنى ، وإذا اردنا ان نكون اكثر دقة وندرس اللوحة دراسة وافية نقول : انها تجمع بين اتجاهين تعبيرين في آن واحد ، الاتجاه الاول والاكثر وضوحا يتمثل في التحوير والتبسيط وفي المبالغة في التعبير ، فقد صور في اللوحة مجموعة من النساء ، ورسم الوجوه كمساحات لونية دون تحديد ملامح الوجه او تفاصيله كالعيون والافواه وغيرها ، وكل وجه من الوجوه هو بقعة او عدة بقع لونية ، وبالف في تصوير الاجسام المتطولة والممتسقة فظهرت المرأة كشجرة حور طويلة على غير شكلها الواقعي الفيزيائي . وابتعد ايضا عن التفاصيل فالثياب مساحت لونية وكذلك الخلفية ، الارض والهضاب ، وهكذا اتخذ من التحوير الوسيلة الاولى لتحقيق التعبيرية ، ووصل في التحوير الى المبالغة في التعبير دون ان يقع في التشويه ، بل ظل حافظا لجماليات شخصه الشعبية ، ولو هج الوانه الصريحة والمشرقة ، أما الاتجاه التعبيري الآخر في هذه اللوحة فتمثله في الانفعال الشديد الواضح الذي نراه في بناء اللوحة ، وحركتها وفي اللمسات اللونية العريضة ، والتي تكشف عن مدى انفعاله خلال الانجاز ، وهكذا مثلت هذه اللوحة الى جانب مجموعة كبيرة من اللوحات التي انجزها الستينات المرحلة الثانية في تجربة ( صلاح طاهر ) ، المرحلة التعبيرية التي وصل فيها الى خصوصية هي مزيج من جماليات ذاتية مبتكرة ومن مصادر واقعية شعبية ، وبشكل خاص المرأة الريفية والمرأة التي تعيش في الاحياء الشعبية القديمة في القاهرة .

وحول تجربة « صلاح طاهر » من عام ١٩٦٠ الى عام ١٩٨٠ م . كتب الناقد صبحي الشارولي ما يلي : « أعمال صلاح طاهر منذ عام ١٩٦٠ م ، بل ومنذ ترك الاتجاه الوصفي ، تندرج كلها تحت « التجريد » و « اللا تشخيص » ، لكنه من حين لآخر يعود الى تظعيم لوحاته بأشكال مستمدة من الواقع بعد تحويلها وتحريفها ، واخضاعها لأسلوبه المميز وضربت فرشاته التي أصبحت علما من أعماله ، ومثال ذلك رسومه للتجمعات الانسانية والمباني الاسلامية الطراز ، وتلك التي يصور فيها أحد العياصر المشخصة مثل نبات « البامبو » او القضبان الحديدية او الآلات والاوراق ، ثم يكرر العنصر الواحد في اللوحة بتنويعات مختلفة ، مطبقا قواعد التشكيل الفني الذي برع فيها ، في مثل هذه الاعمال ينتمي الفنان الى التجريدية ، بينما في أعلامه اللا تشخيصية نجده يواصل الطريق الذي بدأه المصورون الذين يطلق عليهم اسم « الموسيقيون » ولا تقتصر حركة الفنان على الانتقال من التجريد الى



صلاح طاهر

كالاخضر والاصفر ومشتقاتهما ، فتتحقق الديناميكية من خلال التفاعل بين هاتين المجموعتين اللونيتين المتقابلتين ] .

وحول هذه التجارب يقول الفنان صلاح طاهر : « ان الاتجاه الكلاسيكي قد استنفذ اغراضه وانتهى قبل مطلع هذا القرن ، والتمسك به حتى الآن يعتبر ظاهرة لا تتماشى مع روح العصر الحديث الذي تنفجر فيه الحياة كل يوم بجديد ، وانا لا اقصد بالتجريدية ذلك البحث عن القيم الموسيقية والالوان الموجودة في الواقع ، لان الفنان كثيرا ما يشعر بالسعادة والشاعرية اذا عاش فترة من الوقت في جو معين ، او بعد سماعه قطعة موسيقية او موال شعبي ، او عد قراءته عمل ادبي مؤثر ، ولا يمكنه ترجمة هذا الاحساس الكلمات او التعبير عيبيه بموضوع ، ولكن الخطوط والالوان هي التي تقوم بهذا التعبير الذي قد لا يفهمه الانسان العادي ، ان مصور القرن العشرين ، حين يؤلف لوحته ويرسمها فانما يفكر بمفردات لغة التشكيل ، ومنها الخط وخصائصه ، واللون وما يتطلبه ، ثم الايقاع اللوني والخطي ، والتمسك بين العناصر ، والعلاقات التشكيلية وهندستها وبنائها وتكوينها ] . وتطورت تجربة « صلاح طاهر » في مجموعة كبيرة من اللوحات التي استخدم فيها مجموعات انسانية باتجاه صيغة تعبيرية سريرية تجريدية تفيد من التجريدية كتبسيط للعناصر الانسانية المستخدمة ومحاولة للتحرر من القيود الكلاسيكية التي مثلت بداياته الاولى . وحول هذا التطور قال : - [ التجريدية التعبيرية تعتمد على الانطلاق التام في التعبير عن الطبيعة بصرف النظر عن

يستخرج الاشكال الريفية والتجمعات وغيرها من اعماق ذاكرته ، ثم يخضعها لاسلوبه في التشكيل ، فانه يخلق بها عالما مثاليا ، ويحقق في كل لوحة حلما تشكليا ، فهو يعيد تنظيم الواقع وفق اسلوبه ، ويخرجه من الفوضى والتناثر الى النظام والتماسك ، انها متعة من نوع آخر ، ويجد الفنان في رسم الاشكال اللا تشخيصية التي يبتكرها نوعا ثالثا من الاحساس بالرضى والاستمتاع يشبه ذلك الفرح الذي يشبع في نفوسنا عندما نتوصل الى حل مسألة هندسية او نكتشف قانونا رياضيا ] .

ويضيف الناقد صبحي الشاروني : - [ ولقد وصل صلاح طاهر الى درجة عالية من الخبرة في التشكيل حتى أصبح الاسلوب طيعا بين يديه ، ووسيلة لتحقيق افكار اعمق من مجرد استعراض المهارة في التشكيل ، فالاسلوب لم يعد هدفه اليوم بعد ان كان محور اهتمامه في سنوات الطفلة ، ولا تخلق اعمال الفنان من التعبير عن الجوانب الانسانية ، وتناول الموضوعات التي تمجد العمل والبناء ، واوضح هذه النملاذج هي تلك التي بدأها عام ١٩٦٣ م ، عندما قام برحلته الى اسوان اثناء بناء السد العالي ، ومن ذلك التاريخ نجده يتناول من حين لآخر الانسان في تآلفه عندما يعمل ، لوحة تصور الحمالين وعلى اكتافهم كتلة خشبية ضخمة يتعاونون على نقلها في همة ونشاط ، واخرى تصور فلاحين منحنيين في حقل متسع تجمعان ثمار الارض ، كما يستخدم الفنان الالوان الباردة كالاخضر والازرق في مواجهة الالوان الساخنة





صلاح طاهر

لوحة واجه فلاحه - لوحة تحفظ - لوحة رباعي - لوحة امومة - لوحة القبيلة - لوحة غرفة الانتظار - لوحة تجمع اضافة الى لوحاته المستوحاة من الحرف العربي (عدة حروف) ، ورغم تنوع مصادر التعبير وتنوع الموضوعات التي عالجه في السبعينات والثمانينات الا اننا نرى وحدة مشتركة ، تكمن في اسلوب العبر ، في التناغم الجمالي اللوني ، وفي الحركة الشاعرية للشخص كما للحروف المرسومة من جديد ، وفي اللمسة اللونية السريعة المحققة بعفوية هي نتاج انفعال ، والشئ المؤكد ان انفعالات « صلاح طاهر » في هذه المرحلة هي انفعالات جميلة ، تختلف عن انفعالات الفنانين التعبيريين الذين اكدوا على الآلام والاحزان والمآسي الانسانية ، وتلك مسألة جمالية نراها محدودة في تجارب الفنانين العرب المعاصرين ، ويمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب « مروان قصاب باشي - فاتح المدرس - بول غراغوسيان - وغيرهم » وبذلك حقق « صلاح طاهر » تميزه كجمالية ورؤية ، وظل حافظاً للواقع الشعبي الذي انطلق منه فجماليات ألوانه في تألفها ، او تناغمها او انسجامها أو تنافرهما ، لا تقل جمالية عن الألوان التي نراها في الحياة الشعبية ، في ثوب امرأة او مساحة من زجاج معشق ، او عمل خزفي شعبي ، او زخارف وكتابات شعبية ، مرسومة او محفورة او منحوتة ، وهكذا ساهم « صلاح طاهر » في بناء وتطوير الاتجاهات الفنية التي عاصرها خلال نصف قرن من الزمن ومن العطاء الجمالي المتنوع وصولاً الى التميز كشخصية فنية متفردة .

اي مدلول ( مصري ) وقد كان الطابع الغالب على لوحاتي هو الاتجاه التجريدي والسبب في ذلك انني كنت انشد الانطلاق الواسع الذي لا غنى عنه للفنان في هذا العصر ، ولنني بعد فترة بدا يتبلور لدي شئ آخر ابعد مدى من التجريدية ، يمكن ان اسميها « تعبيرية تجريدية سريالية » [ م . من طراز آخر غير مالوف ، فانا اسخر قدراتي السابقة واللاحقة في التعبير عن جوهر الاشياء والسر الكامن وراءها بدلا من تصوير الاشياء ذاتها ، وهو مطلب عسير لانه يتضمن رسالة الفن بوجه عام وانا اعتقد انني قد ابتعدت الآن عن المرحلة التجريدية الى مرحلة بعدها ، تنطوي على كل مراحل السابقة » .

وزادت تعبيرية حدة وانفعالا في مجموعة من اللوحات التي رسمها بعد نكسة حزيران عام ( ١٩٦٧ م ) والتي عكست رؤيته وعواطفه وانفعالاته الا انه عاد ثانية ليحقق لتعبيريه الإبعاد الجمالية المتنوعة « الشاعرية » « الزخرفية » ، « الحركية » لو عاد ليعالج الموضوعات التي طرحها في الستينات ، واستمر في السبعينات ، في صياغة مختلف الموضوعات التي طرحها عبر رحلته الطويلة « الطبيعة - الأرض - الفلاحه - مشاهد الريف المرأة الشعبية - المجموعات الانسانية » اضافة الى استخدامه الحرف العربي ، استخداماً متميزاً ، من حيث القيم التعبيرية ، ومن حيث المساحة التي يشغلها الحرف ، كتصوير لا كزخرف ، وشكل يوقظ الخيال ، ويربطه بعالم موجود او بأحلام او بعوالم سريالية هي مزيج من الحلم والواقع ، ومن لوحات هذه المرحلة نذكر : ( لوحة أرضنا الخضراء - لوحة ذكر وانثى ) -

# أبطال الحجرة في لوحات أطفال من سورية

غانمي الخالدي

وهنا يرتبط الموقف المبني للطفل من الشيء الذي يرسمه ، فاذا كره شيئا اظهره قميئا ، مشوها ، صغيرا ، وبطريقة لا شعورية ، تدل على الاحتقار وعلى عدم الحب ، بل على الكره الكامل .

وفنون الاطفال ، درست في العقد الرابع من هذا القرن ، وبدا العالم يلتفت اليها ، منذ صدر بيان جنيف ( ١٩٢٤ ) حول حقوق الطفل في العالم ، ومنها حق التعبير ( المادة ٧ ) من مشروع اتفاقية حقوق الطفل ( ١٩٧٩ ) الصادر عن هيئة الامم المتحدة .

والتعبير يشمل ، الكلام ، الكتابة ، الفنون منها الرسم ، وبدأت الدول تعطي للرسم أهمية خاصة ، لانه لغة سهلة القراءة ، وعالية الانتشار ، وانتقالها سهل من مكان الى آخر وقدرة وصولها الى كل بيت متوفرة عن طرق الاعلام المختلفة ، من طباعة ونشر وخلافه .

ويبدو ان مسألة التعبير الفني عند الاطفال ، اخذت دورها ، وبطرق مختلفة في مناسبات الدفاع عن الوطن ، ففي بور سعيد ، قصة مشهورة عن طفل استشهد على يد العدو وهو يرسم على أحد الجدران كيف يصطاد المواطن العربي في مصر ، الغزاة الهابطين

الطفل يرسم ما يدرك ، ولا يرسم ما يرى ، فهو عندما يرسم البحر ، يعرف ان السمك يعيش في الماء ، فيرسم البحر والسمك فيه وكأنه يراه .. وهذا ما يطلق عليه في فنون الاطفال : بالشفافية .

والطفل يعرف ان الشجرة تحمل ثمرا ، فيرسمها مشمرة ، حتى ولو كانت على بعد كيلو مترات في رأس جبل ، يصر على ان يظهر الثمر واضحا ، فهو هنا لا يدرك أهمية الأبعاد ، ولماذا تفعل هذه المسألة في عدم وضوح التفاصيل للأشياء المرئية ..

وكذلك يرسم الطفل ما يحبه ، جميلا ، أنيقا ، مبالغا في اظهار جماله ، كان يرسم أمه وكأنها عروس ، جميلة ، رشيقة ، طويلة ، كبيرة الحجم ، أهم من جميع عناصر الصورة الاخرى ، فالذي يحبه يبالغ في اظهار أهميته ، وحجمه .





## علي خيار

ومنذ عام ( ١٩٤٠ ) عندما تحدث العالم التربوي النمساوي تشايزك عن أهمية فن الطفل في التعبير الصادق ، الجريء ، العفوي ، المباشر ، الذي يحمل رأي الطفل وموقفه من كل ما يحيط به ، قبل أن يحمل قيمة فنية بحد ذاتها لأن هذا الفن ، هو مثل الكلام ، تعبير عن الحب ، أو الكره ، أو الغضب ، أو الفرح ، فالطفل لا يقول أنا اكره ، أو أنا احب ، أو أنا غاضب ، ولكنه يعبر عن كل هذه الاحاسيس والمشاعر ، بالرسم وببساطة ، والذي يحبه يبالغ في اعطاء حجم كبير له ، والعكس صحيح .

وادوات التعبير لدى الطفل ، بسيطة ، ومستمدة من الواقع الذي يسمعه ويراه ، ويتأثر به ، فيتحمس له ، ويرسم ما يحس به ، فينقل إلينا هذه الاحاسيس والمشاعر بلغة مبسطة ، وبمفردات مقروءة ، وبالوان غير مركبة ، ليس فيه نسب ، ولا أبعاد ، ولا حجوم ،

بالمظلات من الطائرات المتوحشة التي تنقض على بور سعيد .

وقد حفظ الجدار كما هو ، نقل بكامله ، الى متحف بور سعيد ، حيث كتب على هذا الجدار ان اللوحة التي رسمها الطفل ( ابن محمد مهران ) اثار غضب العدو المحتل ، كما اثار إعجاب وتقدير وحب المواطن المصري الذي يدافع عن وطنه .

وفي فيتنام ، شواهد كثيرة حول رسوم الاطفال التي جسدت غضب الطفولة على ( الامريكي البشع ) ، وهذه لوحة اشتهرت كثيرا لطفل فيتنامي ، رأى بأم عينه ، كيف قتلت كامل أسرته من قبل الفزاة ، فرسم لوحة عن هذا المشهد الذي لا ينساه أبدا رسم الجندي الامريكي وكأنه وحش حقيقي ، له شكل اسطوري ، اسمها « الامريكي البشع » ، وقد نشرت حينها في الصحف الامريكية ذاتها وتناقلتها وكالات الأنباء .



محمد أمين الخالدي

خاصة وان هذه الرسوم أصبحت تعكس هوية القطر الذي ينتمي اليه الاطفال ، ويعكس معاناتهم ، ومشاكلهم وحياتهم ، وينقل طموحاتهم ، تماما كما حدث عندما أعلنت مؤسسة شنكار الهندية العالمية المعروفة ، عن مسابقة بعنوان ( أنا احب قريتي ومدينتي ) فجاءت رسوم الاطفال من مختلفه بلدان العالم ، لتقول لنا ، ان هذه الرسوم تمثل البلد الفلاني ، وتلك تمثل المدينة الفلانية ، بمعنى ان الاطفال عبروا عن ارتباطهم بوطنهم وحبهم لجمال هذا الوطن ، وتأكيد هويته المميزة ، دون اي ضجيج اعلامي ، أو ضجة مفتعلة للتعريف بالوطن . وفي سورية ، اليوم ، تجربة متطورة بدأت منذ

ولا منظور ، فهي مرسومة على سطح واحد يجمع احيانا بين الزمان والمكان ، ويرسم حادثتين وقعتا في مكانين مختلفين ، ويرسمها في مكان واحد . وفي زمن واحد ، وكأنه يريد أن يقول لك ما عنده دفعة واحدة ليقتنعك بما يريد ان يوصله اليك ، وهذه من أهم ميزات فن الطفولة .

**الفن الصادق ، المفتح ، الذي يصدر من القلب الصغير ، ليدخل مباشرة الى القلوب الكبيرة .**

وقد شجعت الدول المتطورة ، والنامية ، فكرة مسابقات ومهرجانات ومعارض ، عالمية لرسوم الاطفال ،





## لواء يازجي

يقول لنا ما يريد ، وما يحب وما يكره ، وقد انعكس صدق فنون الاطفال في بلدنا على مدى النتائج الطبية التي حصلنا عليها في المسابقات والمعارض العالمية ، ولعل اقرب مسابقة كانت مسابقة طوكيو لفنون الاطفال ، حيث فاز من سورية وحدها حوالي / ١٣ / طفلا وطفلة بجوائز ذهبية وفضية وبرونزية ، ثم مسابقة ( يوكوها ) ، ثم مسابقة هونغارييا ، وقبلها مسابقة ( اتاتورك ) في تركيا ، ولعل التجربة التي خاضتها سورية مع فنون الاطفال في عام ( ١٩٨٦ ) ، حيث دعت المنظمة لأول معرض دولي لفنون الاطفال يقام في سورية ، ورافقه ندوة عالمية لدراسة وتحليل والاجتماعية والاقتصادية وقد شارك في هذا المعرض الدولي اطفال من ( ٣٤ ) دولة في العالم ، وفاز اطفالنا بجوائز عديدة كما فاز اطفال من مختلف بلدان العالم . المهم في كل هذه الانشطة انها اعطت لفن الطفل حقه ، في أن يكون في مقدمة الوسائل المعاصرة للتعبير

خمس عشرة عاما ، مع ولادة منظمة طلائع البعث ، حيث بدا الاهتمام جديا بفنون الاطفال ، كوسيلة هامة لاكتشاف الطفل : نفسيا ، واجتماعيا ، وتربويا ، والعمل على مساعدته ، في ايجاد الحلول المناسبة لتطوير حياته وحفظ حقوقه ، في البيت والمدرسة ، والمدرسة الخلفية اي ( الشارع ، السينما ، التلفزيون ، والصحافة والكتاب والمجلة ) .

وطرحت شعارا هاما في هذا المجال وهو [ فنون الاطفال وسيلة تربوية متطورة ] اي ان الطفل يرسم لا للرسم ، بل يرسم ليقول لنا ماذا يريد ، وماذا يشعر ، وماذا يحب ، وماذا يكره ، ومن اي شيء يتالم ، وما هو الشيء الذي يفضبه ، او يفرحه .

ومن خلال استعراض مجموعة المعارض والمسابقات والمهرجانات العربية والدولية التي شاركت بها سورية من خلال رسوم الاعمال ، اثبت الطفل العربي السوري ، انه مدرك لما يرسم ، يستطيع وبكثير من الجراءة أن



## فرح جديد

هو مسألة شحن دائم ومستمر ، لمشاعره وأحاسيسه تجاه رفاقه الاطفال العرب الذين يواجهون آلية العدو بالحجارة ، ان اطفال الحجارة في فلسطين ، تحولوا اليوم الى ابطال الحجارة ، في نظر العالم كله .

ان الطفل عندما يستمع الى امه وابيه ، ويفخر كثيرا عندما يجد أسرته وهي تروي قصص البطولة عن مواقف اطفال الحجارة ولهذا نجد اطفالنا ينكبون ، في وقت فراغهم ليرسموا لوحات عن ابطال الحجارة ، ورافقهم الاطفال الذين يشربون صدورهم ، ويرفعون العلم ، ويواجهون الحديد والنار ، والسموم والبلاستيك وكل ادوات الوحشية الصهيونية .

لقد رسم كثير من الاطفال لوحة او اكثر عن الانتفاضة ، لذلك بدأت تتسابق المدارس الابتدائية على اقامة المعارض والمسابقات حول هذا الموضوع ، حتى ان مؤسسة البريد ، في صدد اصدار طابع تذكاري

عن ضمير الطفل حول اهم قضايا يعيشها الوطن والمواطن .

واليوم يعيش الطفل العربي قضية هامة ، وكبيرة ، هزت وجدان العالم ، فكيف لا تهز الطفل الذي يكاد يكون أكثر الناس براءة وصدقا وعفوية ، وجراة ، وخاصة ان المسألة تعنيه هو بالذات اي تعني الطفل العربي بالذات .

فهو يرى يوميا على شاشة التلفزيون ، وحشية العدو في تكسير العظام وضرب الاطفال ، والتهجم على النساء ، وقتل الابرياء من مختلف الاجيال ، بطريقة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الشعوب .

ان طفلنا في سورية ، يتابع بكل دهشة هذه الاخبار ، يسمع باهتمام ويرى باهتمام ويسأل ، ويسأل كل يوم ، عن الجديد في الانتفاضة ، ويفرح اكثر عندما يعلم انها مستمرة وهذا الاستمرار بالنسبة للطفل ،





عبدالرحمن الشاعر

الذي يشرف أمته ، ويرفع رأس أمة العرب كلها ، بنضاله ويتضحياته ، وباستمرار وقوفه وانتفاضته ، وهذا ما يجعل طفلنا يفخر بانتمائه الى أمته العربية ، خاصة وإن فلسطين العربية هي جزء من هذه الأمة .

**ثانيا : الجانب التربوي :** فالطفل الذي ينشأ على قيم تربوية صحيحة ، يشب وينمو ويكبر عليها ، مثل : الإيمان بالعمل الجماعي والتعاون ، والعمل المشترك ، والجرأة ، والثبات ، والصدق ، والصبر ، والمواجهة المستمرة ، وعدم الخوف من أي شيء ، حتى من الجوع ، وحتى من فقدان الماء ، من فقدان ملابس العيد ، وأفراح العيد .

هذه القيم التي تزرع الآن في نفوس الاطفال ، هي

للوحة من رسوم الاطفال عن الانتفاضة .

إن المتأمل لأعمال اطفالنا حول الانتفاضة ، يرى في هذه الرسوم عدة أمور هامة جديرة بالوقوف والتحليل والاهتمام من عدة جوانب :

**اولا : جانب الوعي ، الوطني ، والقومي :** وهذه المسألة لها أهميتها كثيرا في الوصول الى المواطن في كل مكان ، فالطفل يعيش بصدق أحداث وطنه ، ويعبر عنها بوسيلته البسيطة الصادقة المعبرة والجريئة ، وبالتالي تزيد من حب الطفل لوطنه ، وحب الطفل لوحدته هذا الوطن ، من خلال وحدة النضال والكفاح ضد المستعمر ، وضد المحتل ، فالطفل عندنا يشعر وبكل صدق أن الطفل في فلسطين هو الطفل العربي



سوسن فتر

من شعر ونثر ، من قصة ورواية ، بدأ العالم يلتفت الى هذا النوع من الادب ، حتى الى السينما والافلام التاريخية والوثائقية والفنية ، التي تعكس اهمية حضارة فلسطين العربية .

ان ذلك يؤكد ان الانسان العربي في فلسطين ، وخارج فلسطين هو انسان حضاري ، لا يريد قتل الناس ، ولا اعدام الحضارة ، ولا تشريد الاطفال ولا طمس ملامح التقدم ، ولكنه فقط يريد ان يعيش سلام ، ويبنى صرح الحضارة ، ويساهم في بناء الانسانية ، على اسس عادلة ، ويعمل وبصدق على حماية تراثه ، الوطني والقومي والحضاري ، على تراثه الذي يعتز بالانتماء اليه .

وبعد .. لنحاول معا ان نتعرف على اهم الملامح التي ورد ذكرها في هذه الكلمات ، في رسوم اطفالنا ، حول موضوع الانتفاضة ، علما بان هؤلاء الاطفال من مختلف محافظات القطر ، أي ان أي رؤية تحليلية لرسوم الاطفال ، لا تعني اطلاقا مدينة معينة او محافظة

دروس عملية يقوم بها اطفال الانتفاضة كل يوم في فلسطين ، اذن هي أي الانتفاضة مدرسة تربوية هامة أيضا لكل اطفال الوطن العربي .

**ثالثا : الجانب الحضاري والثقافي بالذات : فالطفل**  
بدأ يسمع ويعرف كيف ان العالم ، كله ، بدأ يتعرف على شيء اسمه ( عرب ) وشيء اسمه فلسطين ، وشيء اسمه حضارة عريقة ، تتمثل بالارض ، والتاريخ والمباني المعمارية ، الهامة مثل قبة الصخرة ، مثل الأزياء الشعبية كشاهد تراثي لحضارة شعب عريق له جذور أصيلة ، لذلك نجد الاطفال يؤكدون في رسومهم على هذه المعطيات في الأزياء ، في الملامح المعمارية الحضارية التي توضح هوية المكان ، اذن لقد لفتت الانتفاضة أنظار العالم الى أهمية تاريخ حضارة هذه الأمة العريقة ، وبالتالي بدأت تتابع وبكل اهتمام وحرص على حماية هذه الحضارة ، حماية آثار العرب في فلسطين العربية ، حماية التراث العربي العريق في فلسطين ، إضافة الى ما يقال وما قيل عن فلسطين ،





محمد أبازيد

المشهد جزء هام في ازكاء روح النضال ، وزيادة في الحماسة والتضحية ، والفداء ، وكأنه رسم النعش هو نوع من التذكير بأهمية الحوافز نحو مزيد من التضحية والمطاء ، وان المناضلين يفدون الشهيد بدمائهم والدليل انهم يقدمون كل يوم شهيد او شهيدتين او اكثر .

وهذا ما لفت نظر الاطفال بشكل واضح .

**ثالثا : بعض الاطفال رسم الكنيسة الى جانب المسجد :** كانما يريد الطفل ان يقول اننا لا نفرق بين الاديان ، وان الدين لله والوطن للجميع ، وهذه ظاهرة وعي تربوي هام يلفت النظر ايضا .

**رابعا : رسم بعض الاطفال ارضية اللوحة بلونين مختلفين :** لون لابطل الحجارة ولون للعدو المحتل ، كان الطفل يريد ان يقول ان هذه الارض المحتلة ، وهذه الارض في طريقها الى التحرير ، والاطرف من ذلك ان اللون المحدد لارض ابطل الحجارة ، لون حار ، مثل الاحمر او البرتقالي ، ولون الارض التي يقف عليها العدو

معينة ، او مسابقة معينة ، بل تعني مشاركة حقيقية وصداقة وجادة من كل اطفال القطر ، للوقوف وبحزم ويصدق الى جانب اطفال ابطل الحجارة في فلسطين العربية .

اذا استعرضنا مجموعة غير قليلة من رسوم الاطفال حول الانتفاضة نلاحظ بعض القواسم المشتركة الهامة التي يعبر فيها الاطفال عن رأيهم وموقفهم ورؤيتهم من الانتفاضة .

**اولا : اهمية وجود العلم العربي في جميع اللوحات :** بل وجود اكثر من علمين عربيين في اللوحة الواحدة ، وهذا دليل واضح على حب واعجاب اطفالنا لجراة اطفال ابطل الحجارة من جهة ، ولتأكيد هوية هذه الانتفاضة وتحديد العدو المحتل من صاحب الحق المناضل .

**ثانيا : استخدم بعض الاطفال مشاهد النعش :** نعش الشهيد الملفوف بالعلم العربي وهذه مشاهد عاشها اطفالنا وشعروا بها تماما ، واعتبروا ان هذا



محمد فينو

خير علي أديب







محمود حامد

**سابعاً : نلاحظ من معظم رسومات الأطفال التركيز على آلية العدو وحشيته ، وهمجته : بندقية ، مدفع ، دبابة ، مقابل حجر من يد طفل ، ومقلع من يد شاب أو زجاجة مشتعلة لا أكثر ولا أقل !** هذه الظاهرة واضحة تماماً في جميع الرسوم ، وهذا يعني ان أطفالنا يشعرون بصعوبة المعركة وعدم التكافؤ في المعركة ، وهذا هو وجه البطولة الحقيقي الذي يفخر به الأطفال عندنا .

**ثامناً : رسم بعض الأطفال : الابنية ، مثل القرى والبيوت وبيت المقدس بشكل خاص ، وذلك للدلالة على هوية الأرض التي يقاتلون فيها ، أرض عربية ، وبالذات فلسطين ، وخاصة رسم ملامح من القدس .**

**تاسعاً : الاحجار هي القاسم المشترك في جميع رسومات الأطفال : فلا تكاد لوحة تخلو منها وهذا دلالة على اداة المعركة ، نهارا او ليلا ، فقد رسم اكثر الأطفال الشمس دلالة على زمن المعركة ، وبعضهم ، رسم القمر لنفس غرض الزمان .**

**عاشراً : حركة الهجوم بالنسبة لابطال الحجارة : المعنوية والجرأة والحماسة في الهجوم ، تختلف تماماً عن حركة الجنود والاعداء وهم يقفون بتردد وخوف ، وقلق ، رغم انهم يحملون البنادق والمتاريس ووراءهم**

لون داكن ، وبارد ، مثل الازرق أو البني . وهذا التعبير لا شعوري عند الطفل لتأكيد فكرة حرارة اللون مع حرارة الحب والمشاعر الصادقة ، خاصة وان الأطفال يحبون الالوان الحارة بطبيعتهم .

**خامساً : نلاحظ في معظم رسومات الأطفال حول الانتفاضة ان البطل في جميع اللوحات هو الطفل :** فكأنما يريد طفلنا في سورية ، ان يقول للطفل في الأرض المحتلة ، نحن معك ، وانت في المقدمة دائماً ، ونحن نفخر بك وبدورك ، وبنضالك وبتضحياتك .

لذلك ركز أطفالنا على رسم الأطفال في مقدمة المعركة دائماً ، لاعتزازهم بالأطفال الأبطال ، وكأنها عملية تمنى لو انهم هم انفسهم كانوا معهم في المعركة .

**سادساً : ان اطارات الكوشوك المحترقة :** اخذت حيزاً هاماً وكبيراً عند بعض الأطفال وهذا ايضاً يعني اهتمام أطفالنا بأدوات المعركة ، خاصة منها ما يعيق تقدم العدو ، ومحاولة اعاقه آلياته نحو الأطفال .

لذلك نجد مسألة النار والحريق ، واطارات السيارات احد خطوط الدفاع الاولى الهامة في رسومات الأطفال ، وكأنها اشارة من أطفالنا الى أطفال الحجارة ان يحاولوا ما استطاعوا حماية انفسهم وإعاقة تقدم العدو .



ایاد افغاني



فتون جو خدار





### المسجد والكنيسة

هذا الموضوع ، تظهر عليه انفعالات ، وحركات واحيانا يصدر بعض الاصوات ، وقد يرفع يده ، ويضرب قدمه على الارض او ينادي بأعلى صوته وبشكل مفاجيء ، وكأنه يعيش لحظات المعركة حقا ، وهو يرسمها ، انه يتخيل نفسه واحدا من ابطال الحجارة فعلا انه يجسد الموقف ، ويميشه بكل ابعاده وكأنه معه ، وهذا بيت القصيد ، وهذا هو الاهم في مسألة « الصدق » في الفن ، او في التعبير الفني الصادق .

ان الاستمرار في الانتفاضة يستتبع استمرار اطفالنا في التعبير عن غضبهم ووقوفهم بكل حزم مع رفاقهم ابطال الحجارة ، وهذا ما يحدث الآن في المدرسة الابتدائية ، في القطر اننا نقيم المعارض ونعرض هذه الرسوم وستنتقل الى خارج القطر ، لتعرف العالم على موقف اطفال العرب في سورية من هذه الثورة الشعبية الاولى من نوعها في تاريخ نضال الشعوب ، اننا نفخر بابطال الحجارة كما نفخر ونعتز باطفالنا الذين يعيشون دقيقة بدقيقة مع ابطال الحجارة من خلال رسومهم ، ومتابعته المستمرة ، وسيبقى التواصل مستمرا بين الطفل العربي في فلسطين وخارج فلسطين الى ان تشرق شمس الحرية والعدل والسلام وسيبقى للفن دوره الهام في التعريف بكل هذه المواقف والبطولات

### الدبابات والآليات تحميمهم

هذه الظاهرة لها اهميتها الكبيرة ، وفيها تحديد صريح وواضح لموقف اطفالنا من المعركة كأنهم يقولون ان ابطال الحجارة يندفعون بكل جرأة وبكل ثقة وبكل ايمان ، بينما المحتل الفاضب خائف ومتراجع ومتردد ، واستطيع ان اقول ان هذه التضحية هي تحية غير مباشرة لبطولات اطفال الحجارة من اطفال سورية .

**الحادي عشر : بعض الاطفال لم يكتف بالرسم او الالوان ، ولكنه اضاف وكتب بعض العبارات مثل :**  
يسقط الاستعمار او تسقط الصهيونية والاحتلال ، او عاشت الانتفاضة ، ان الاطفال يلجأون الى هذا النوع من التعبير ، للتأكيد على فكرتهم ، ولتوضيح جوانب هامة من مضمون وفكرة اللوحة ، وهذا معروف في اساليب التعبير في رسوم الاطفال .

**الثاني عشر : ننظر وبدقة الى ما رسمه اطفالنا بالنسبة للمناضلين العرب :** اي ابطال الحجارة ، فنلاحظ عدة امور منها مثلاً « وضع اللثام الفلسطيني » على الوجه للحماية من ان يتعرف العدو على المناضلين ، ويتابعهم ، كما يسمع الاطفال في الاخبار ، وبالإضافة الى ان شكل الفدائي في نظر الاطفال يروونه دائماً ملثم الوجه .

ثم نلاحظ اهتمام الاطفال برسم الازياء الشعبية المزخرفة للنساء اللاتي يساعدن ابطال الحجارة ، بتجهيز الحجارة ، او رميها مع الاطفال على المحتل ، ان رسم الزخارف على الملابس دليل على اهتمام اطفالنا بتوضيح شخصية الانسان العربي من خلال ازيائه العريقة التراثية التي يشاهدها في وسائل الاعلام المختلفة .

بعد هذا الاستعراض الكامل لما يمكن ان نقراه في رسوم اطفالنا حول موضوع الانتفاضة ، نجد انفسنا امام أكثر من حقيقة . أهمها هو الاحساس الصادق بالتواصل والتلاقي بين اطفالنا واطفال فلسطين ، ابطال الحجارة ، فاطفالنا يقفون وبكل قلوبهم الصغيرة ، مع رفاقهم في فلسطين ، ويمبرون عن هذا الموقف برسومهم والوانهم ، وبتفاصيل مذهلة لو دققنا فيها اكثر لوجدنا الفرق الذي يوضحه الطفل عندما يرسم الوجه العربي والوجه الاسرائيلي ، كذلك ، حركة الايدي ، والارجل ، وطريقة حمل الاسلحة ، بينما يرسم الاطفال بحركات كلها انطلاق ، كلها جرأة ، كلها اندفاع باتجاه واحد ، ولهف واحد ، فيرسم السواعد والايدي ، وحركة الصدور ، والراس كلها باتجاه واحد هو مواجهة العدو ، حتى لو اتيج للقرى ان يتابع ولده في البيت وهو يرسم موضوع الانتفاضة ، سيفاجأ بمسألة هامة جدا ، وهي ان الطفل وهو يمارس رسم

# طبيعة الصورة الفنية

## المقدمة

من المؤكد أن الآداب والفنون التشكيلية في الوطن العربي تطورت تطوراً نوعياً بارزاً في النصف الثاني من هذا القرن ، وبرز مظاهر هذا التطور تتمثل في المضمونين الاجتماعي والإنساني وفي وسائل التعبير والتصوير وفي طريقة استخدام الرموز والأساطير وفي استيعاب التراث الثقافي - التراثية والغربية - استيعاباً مبدعاً ، ولعل أبرز مظاهر التطور تتجلى في الصورة الفنية .

ومن المؤكد أيضاً أن النقاد الفني والأدبي ، لم يستطيعوا - على الرغم من الجهود الكبيرة التي قدمها النقاد - على مجاراة ذلك الإبداع .

ومن القضايا التي ما زالت غائبة أو شبه مبهمه في أذهان النقاد قضية الصورة الفنية ، ومن خلال مراجعة متأنية لما كتب حول الصورة الفنية في الوطن العربي يمكن إعادة غموض المصطلح واضطراب الرؤية إلى سببين مباشرين .

أولهما - استعارة مفهوم هذا المصطلح من الدراسات الغربية للصورة إما عن طريق الترجمة وإما عن طريق التواصل المباشر .

وثانيهما : فهم النقاد المعاصرين المثالي لطبيعة العملية الإبداعية في الفن بشكل عام . ومعروف أن الصورة مرتبط بمفهوم الفن ، والفن ، والفن لدى معظم نقادنا صورة لذات مبدعه المنعزل عن أي أثر خارجي أو انعكاس لما هو غيبي لا علاقة له بما هو موضوعي .

وقد كان السببان المذكوران وراء كثير من المآخذ التي يمكن ملاحظتها بشكل بارز على الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بالصورة الفنية .

عبد الله عساف

يتناول هذا البحث أهمية الصورة الفنية ووظيفتها في الفنون والآداب ، كما يبحث في طبيعتها وفي موادها وفي خلاف النقاد والفلاسفة حول ذلك ، ثم يتوقف عند علاقتها بالواقع بوصفها شكلاً من أشكال التملك الجمالي للواقع ، وعلاقتها بالمبدع بوصفها ذات صبغة واحدة لا تتكرر بفضل فعل الخلق الذي يوفر لها مبدعها ، ولأنها مطبوعة بطبعه وبرؤيته لما يحيط به ، ثم ينتقل البحث - بعد ذلك ليتناول علاقة الصورة الفنية بالنموذج ، لأنها من أندر الأساليب الفنية على اكتشافه وتجسيده وخلقه .

أما النقطة الأخيرة التي سيتناولها هذا البحث فتتجلى في خصوصية الصورة الفنية في كل من الشعر والرواية والقصة والمسرح والفن التشكيلي .





نذير نبعة

#### يعتبره أساسياً فيها وحاكما لها (٢) .

— والصورة — بكونها تجسد المفهوم وتشخص المعنوي وتجعل المحسوس أكثر حسية — تعد بالنسبة الى المتلقي مدخلا الى عالم الفنان والاحساس بتجربته، وتمثل رؤاه والتواصل معه . ويفصل نعيم اليافي في هذه المهمة مستشهدا بقول هيوم : ( ان الصورة شيء موضوعي وانفعال المتلقي بها يماثل انفعاله بهذا الشيء الموضوعي نفسه . وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارئ والاشياء يلغى الاستعمال الاستعارى التقليدي للفن ، ويحل محله استعمال يثير في القارئ شعورا بأن احساسه بالشيء الموضوعي هو احساسه الذاتي ) (٣) .

— وهي من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية واصالتها . ولما كانت الصورة تصهر

ومن أهم تلك المآخذ : فهم الصورة من زاوية واحدة وسحب هذا الفهم على الصورة بشكل عام ، وتقسيم الصورة وتفريعها والبحث — عبثا — عن سمات خاصة لكل فرع من الفروع ، وربط الصورة بالشكل وعدها إطارا أو وعاء ، والوقوع في التعميم أحيانا والتناقض أحيانا أخرى .

— من أولى المهام التي تنفذها الصورة انها تجسيد تجربة الفنان رؤاه ، وتعمق احساسه بالاشياء ، وتساعده على تمثيل موضوعه تمثلا حسيا وتساعده على التواصل مع العالم الخارجى والاتحاد به . وقد تطورت الصورة ... واضحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممثلة بالفكر والحياة معا (١) واذا كانت الصورة كذلك ، فهي ( تترك للفنان ان يتخيل ويخلق ، ان يستخلص من الوقائع معناها ، ومن ظواهر الحياة ما

في شكلها النهائي عناصر متعددة ، ذاتية وموضوعية ، وعناصر فنية ومضمونية ، فان دراستها تعني دراسة تلك العناصر متفردة ومجموعة ، وهي ، لهذا الطريق الهام بالنسبة الى الناقد للولوج الى جوهر العمل الفني وجمالياته . كما أنها ( وسيلته التي يستكشف بها وهي احدى(\*) معايير الهامة في الحكم على اصالة التجربة (٤) . ولعل دراسة الناقد للصورة من جهة أخرى ( قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري (١) .

— ولا تتوقف أهمية الصورة عند خدمة الفنان والمتلقي والناقد ، بل تتعدى ذلك الى الواقع . فهي — ضمن امكاناتها — تعيد تشكيله من جديد ، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه ، بحيث تجعل هذا الواقع — بجميع اشكاله ومستوياته المستخدمة ضمن العمل الفني — ماثلا أمام المتلقي وحيا وخصبا في مخيلة الفنان . والعمل الفني — كما يرى فيشر — ( ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع كما فهمه الانسان وأخضعه لسيطرته (٢) .

— وتعد الصورة بالنسبة الى العمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه . فهي أولا تصهر الكلمات التي تبدو خارج النص متناقضة أو متباعدة ، وتجعلها وحدة بنائية متكاملة ، ذات مناخ منسجم وأبعاد متناغمة . وبما أن الصورة تركز على الخيال ، فهي تجمع بين أشياء لا تجمع في الواقع ، وتوحد بين أشياء متناقضة وتقرب بين أشياء متباعدة . ومن عوامل ( أهمية الصورة . . . أنها في حالاتها القوية لا تنكسر على التوازي البديهي(\*) بل تكتشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر (٣) وهي ثانيا تقوم على اخصاب اللغة عن طريق تليقح الكلمات وترميزها ضمن السياق .

— وعن طريق الصورة الفنية يجسد الفنانون رؤاهم . فالرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع . وهذه التجربة في حيز الممكن/المحتمل . وهذا الممكن/المحتمل المكون من عناصر متعددة ، غير واضحة الملامح لا يمكن أن يتبلور أو يتجسد الا ضمن الصورة الفنية التي تقوم بتنسيق الرؤيا وبنائها واعطائها أبعادا خصبة ونامية .

— وانطلاقا من هذا الحيز — حيز بناء الرؤيا — تقوم الصورة ببناء العالم الموضوعي الذي يجعلها تبدو مستقلة عن الواقع من خلال المناخ الذي يتميز به ، ومن خلال ايحاءاته الخاصة ، بينما هي — أي الرؤيا — تنطلق أساسا من الواقع عبر ذات الفنان . وتتوقف قيمة العالم الموضوعي البنائية ، وقدرته على التأثير

والتوصيل ، على امكثات الوحدة العضوية . فعن طريق اتحاد الصور الجزئية واندماجها تتكون — بفضل الوحدة العضوية — الصورة الكلية التي تتميز في الاعمال الابداعية عادة بشروط داخلية متماسكة ومتميزة ، وعالم متكامل ، وحياة مستقلة .

— ولابد من القول : ان الصورة الفنية هي الوحيدة القادرة على خلق النموذج الفني وتعميمه ، وذلك بتكوينها لهذا النموذج وتجسيده ، وطرحها للمثل الاعلى من خلال معطيات موضوعية . ( وبفضل النمذجة يكشف الفنان حقيقة ظواهر الحياة ومعناها ، والقوانين الداخلية القائمة في أساسها . ولهذا السبب بالذات تكون صورة ذات قيمة عامة . فهي لا تؤثر في الفنان فقط ، بل في كل الناس ، يتعرف كل منهم فيها الى شيء أليف اليه وقريب منه (١) .

— وقد ادرك النقد الغربي أهمية الصورة في الفن وفي الشعر خصوصا ، فعرفها ودرسها ، وأصلها ، واهتم كثيرا بأبعادها ، ولفتها ، وتركيبها ، وبنائها ، وتعبيرها ، وقد قيست جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها . لكن هذا الوعي النقد لمفهوم الصورة وأهميتها لم يثن كثيرا من النقاد الغربيين عن المبالغة في تحميل الصورة أكثر مما تحتمل وأحيانا التطرف . فهذا ( روبرت ارزروز ) يقول : ( ليس صوابا ان الصورة احدى دعائم الشعر . انما الصواب أن الصورة جوهر الشعر وهي روحه وجسده (٢) . ويتطرف ( ازرا بلوند ) في قوله : ( انه من الافضل أن تقدم صورة شعرية واحدة طوال الحياة من أن تنتج كتباً عديدة (٣) .

— وكذلك فقد ادرك النقاد العرب المعاصرون أهمية الصورة . فاحسان عباس يرى أن الصورة ليست ( شيئا جديدا ، فان الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم (٤) . وتامر سلوم يدرك ( ان الفن يقوم على تقديم الصورة . والصورة وحدها هي التي تجعل من ابداع الشاعر أو الرسام اثرا فنيا (٥) .

### مواد الصورة الفنية

تتكون الصورة الفنية من المواد الاولية التالية :  
الواقع ، الفكر ، العاطفة ، اللاشعور ، الخيال .  
اولا — الواقع : ونعني بل كل شيء خارج ذات الفنان . فالمادة والمجتمع بطلاقاته المختلفة ، والبيئة والمناخ وما الى ذلك عناصر واقعية تقع ضمن ادراك الفنان . وهي التي تغذي الصورة الفنية بالمادة





وحين يتحدث (ازرا باوند) عن الصورة الفنية يجعل الفكر شطر ماديتها . يقول : هي ( تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن . وهي توحيد لأفكار متفاوتة ) (٢) . وقد بالغ ( ماثيو ارنولد ) حين عد الفكرة في الشعر كل شيء : ( بالنسبة الى الشعر ، الفكرة هي كل شيء ، اما الباقي فعالم من الوهم . . يربط الشعر انفعاله بالفكرة ، والفكرة هي الحقيقة بالذات ) (٤) ، وكذلك ( بول ريفردي ) حين يقول : ( ان الصورة ابداع ذهني صرف ) (٥) ، ومهما يكن من امر ، فالصورة بحاجة الى الفكر . وحين تخلو من الفكر تفقد هذيانا وفوضى ، ولا طائل منها سوى اللعب بالكلمات ، وعلى العكس من ذلك حين يغلب الفكر في الصورة على العناصر الأخرى ، أي حين يمتلكها من كل الجهات ، وتصبح غاية الصورة عرض تلك الأفكار او حاملها لتتفي قيمتها الجمالية ، وتنتقل الى حيز آخر له علاقة بالذهن أكثر من الفن كالفلسفة والخطب الدينية والسياسية وما شابه ذلك . وكثيرا ما نقرا أعمالا فنية ضبطت صورها ضبطا مدهشا ، ونسقت اجزاؤها تنسيقا رائعا ، وحين ننتهي من تلقائها لا نحس بأي رغبة في أعادتها ثانية ، وأحيانا لا نرغب في متابعة تلقفها .

بقي ان نذكر في هذا المجال العلاقة الوطيدة بين الواقع والفكر ضمن الصورة الفنية وخارجها . فهو أساسه انعكاس للواقع الاجتماعي بكونه شكلا من أشكال الوعي . والأفكار - كما يقول عبد الله حنا - : ( ليست وليدة التفكير خلف الجدران ، بل هي ثمرة العلاقات الاقتصادية المادية ونتاج للصراع الطبقي المحتدم في المجتمع ، وانعكاس للمصالح الطبقة لهذه الطبقة أو تلك . ولكن هذه الأفكار لا تلبث ان تؤثر تأثيرا ايجابيا أو سلبيا في القاعدة أي في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي ولدت هذه الأفكار . فالأفكار توجد في وعي الناس كانعكاس محسوس ثم تقوم بدورها في التأثير في هذا الواقع وتغييره ) (١) . ومن خلال هذه العلاقة المتينة بين الفكر والواقع خارج الصورة نفهم العلاقة بينهما داخل الصورة . فالفكر في الصورة حين ينسجم مع معطيات الواقع الاجتماعي ، وحين يتحد معه ضمن توجه الفنان ، تتضح التجربة ، وتفقد مسالة ايصالها وتأثيرها أكثر فاعلية .

ثالثا - ومن المكونات الأساسية للصورة الى جانب الواقع والفكر - العاطفة ، وهي بمثابة الماء الذي يمد الاغصان بالحياة ، فالاشجار تبقى جافة ويابس من دون الماء الذي يغذيها بالخضرة والازدهار وكذلك فالعاطفة تنسب في نسج الصورة ، فتدعم جمالها وتأثيرها وامتدادها وحيويتها ، فاذا صح

الافتراض ان الصورة كالشجرة ، فانه يصح القول : ان الجذر الممتد في التربة والساق المتماسكة هما الواقع ، وان الاغصان هي الأفكار ، وان ما يدعم الحياة في هذه الشجرة ، ويجعل ازهارها تتفتح وتبدو زاهية هو الماء . والعاطفة هي ماء الحياة بالنسبة الى الصورة . فكم هي جافة وجامدة تلك الصور التي تبدو من دون عاطفة ، انها هيكل جامد نال منه العطل كل منال ، ففقدت تواردها وحيويتها وتأثيرها .

من المقارنة السابقة نكتشف انه من أهم الأشياء التي تضيفها العاطفة الى الصورة - إضافة الى كونها تغذيها بروح الحياة - خصوصية الفنان وتميزه من غيره . ونستطيع من خلال دراسة التشكيل العاطفي في الصورة ان يميز هذا الفنان من ذاك ، وهذا الشاعر من غيره . ان الفنان يضي ( على خلق الصورة الجمالية . . . موقفه العاطفي ازاء ما يصوره . ولا يمكن لرؤيته الا ان تبقى ذاتية على نحو عميق ، وتحمل طابع شخصيته الخاصة لكي تكون شأنها شأن أي تعبير عن بنية الفرد الروحية في انسجام أو لا انسجام مع المثل الجمالية للمجتمع . انها يمكن ان تكون تقدمية وصادقة أو رجعية وزائفة . ) (١) .

وعلى الرغم من الأهمية الكبيرة التي تحملها العاطفة الى الصورة ، فاننا لا نستطيع ان نقول : انها العاطفة . وقد توهم بعض الدارسين بعد العاطفة كل شيء في الصورة . يقول محمد زكي العشماوي في كتابه ( فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ) ، ( ان الصورة هي وليدة العاطفة ، وان العاطفة بدون صورة عياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة ) (٢) . ان مثل هذا القول (٢) مبالغ فيه لسببين :

الاول : ليست العاطفة هي المادة الوحيدة في تكوين الصورة . فهي إحدى المكونات الأساسية للصورة الى جانب الواقع والفكر والاشعور والخيال .

الثاني : اذا اختفت العاطفة من الصورة لا تلقفها وانما تلقى كثيرا من تأثيرها وقيمها . ولو اتفقنا مع الدارس في قوله السابق لكان الاجدر بنا ان نحذف ادونيس على سبيل المثال من ساحة الشعر العربي المعاصر . لقد ذكرنا قبل قليل ان الصورة تبدو جافة وجامدة من دون عاطفة ، ولم نقل : انه لا صورة من دون عاطفة ، وان هذه العاطفة هي الأساس الوحيد للصورة . ان أساس الصورة في تحليلنا لعناصرها الأولية هو الواقع بأشكاله التي أشرنا اليها يضاف اليه عناصر ، الفكر والعاطفة والاشعور والخيال .

بقي ان نذكر ان الصورة بحاجة الى العاطفة ، وحين تخلو منها تفقد كثيرا من حرارتها وتأثيرها ، وعلى





أدهو اسماعيل

على نحو واضح ، يبدو العمل الفني مضطربا ،  
وأحيانا ، متناقضا ويفقد تواصله مع المتلقي ، ومن  
ثم تأثيره .

ان الفكر في الصورة دعم كبير لها ، وتثبيت  
لتأثيرها في المتلقي . ويتساءل ( رينيه ويليك ) في  
هذا المجال ( هل يغدو الشعر افضل اذا كان فلسفيا  
بصورة اكبر ، وهل يمكن ان يحكم على الشعر بحسب  
قيمة الفلسفة التي يتضمنها او بحسب درجة التبصر  
التي يظهرها في الفلسفة ) (١) . ويجب عن ذلك قائلا:  
( ليس الشعر فلسفة بديلة . ان له مقوماته واهدافه .  
ان شعر الافكار مثل سائر الشعر ، لا يجوز ان يحكم  
بقيمة مادته ، بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية ) (٢) .

في الفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وغير ذلك ، والنوع  
الثاني من الفكر الذي نميزه في الصورة الفنية هو  
ايدولوجيا الفنان ، وهي النظرية التي يتبناها عن  
قصد او ايدولوجيا الطبقة التي تنعكس بشكل غير  
مباشر في صوره الفنية ، ولا يبدو المخزون الفكري  
العام أساسيا في الصورة ، فهو منتشر هنا وهناك ،  
وتأخذ ايدولوجيا الكاتب المحور الاساسي في الصورة  
الجزئية ، ففي تكامل الصور الجزئية ضمن الوحدة  
العضوية يبدو الخط العام لفكر الكاتب او الفنان ،  
علما بأن الفنان يحاول - عادة - أن ييسق المخزون  
الفكري العام المستخدم ضمن العمل الفني لمصلحة  
الايدولوجيا التي يتبناها ، وحين لا يتم هذا التنسيق

العكس من ذلك ، فالعاطفة حين تطفئ على الصورة تفقد موضوعيتها ، وتفقدو - في كثير من الاحيان - ملتصقة بصاحبها ولا تتعداه . وبإسقاط ما يقال هنا إنه يجب أن تكون العاطفة متزامنة مع التجربة ومتداخلة مع الرؤية ، ومتوازنة مع الرؤيا ، لتأخذ دورها كعنصر حيوي في ابداع الصورة وفي دفعه الى الامام .

رابعا - الاشعور : ويعني هذا المصطلح المخزون الثقافي والنفسي للفرد وللجماعة المتراكم داخل الفنان ويتسع هذا المفهوم حين يتجاوز التجربة الذاتية الى الذاكرة ، فهو ليس المقموع اجتماعيا على مستوى الفرد فحسب ، وانما المتراكم تاريخيا مما انتجته التجارب الجماعية السابقة (٤) . وتبدو اهميته واضحة بالنسبة الى الصورة . فالصورة لقاء منسجم واتحاد متعاشق بين تجربة الآن وتجربة الماضي ، وبين تجربة الفرد التي تمثل تجربة طبقة او من ثم ملامح عصر ، وبين تجارب جماعية وفردية ماضية . ولعل اهم ما يميز دور الاشعور في الصورة انه يغلي الصورة بذكرات الطفولة التي تضيء عليها نكهة خاصة ، تتميز بالخصوبة والدهشة ، كما يغنيها بالتجارب الجماعية السابقة ، وما الاسطورة والرمز التاريخي والديني وما الى ذلك سوى صحوه الاشعور ضمن الصورة الفنية . والاشعور ايضا سبب في الانسيابية الصورية ضمن النص ، كما انه وراء توالد الصور وتفرغها وتنوعها وغناها ، وهو - اضافة الى ذلك - يزود الفنان (بحدة رؤية متميزة) (١) .

ومن اجل هذه الاهمية الكبيرة ، فقد ذهب بعضهم الى الاحتكام الى اللاوعي ، وجعله العامل الاساسي لنشوء الصورة الفنية (٢) . والنفسيون ربطوا عملية الابداع الفني باللاوعي . ويرى هؤلاء أن ( كل اثر هو حصيلة سبب سيكولوجي ، ويحتوي على مضمون ظاهر ، ومضمون مستتر كالحلم تماما . انه اصفاء للحياة النفسية للمؤلف والدوافع غالبا ما تكون بعيدة عن أن يعيها حين يكتب ) (٣) . وقد انطلق النقد النفسي للفن الى البحث عن قيمة النص النفسية باعتبار أن هذا العمل هو سجل للاشعور والادباء والفنانين (٤) . ومنهم من يرى أيضا أن العمل الفني لا يعدو أن يكون ( حلما من احلام اليقظة ) (٥) . والصورة الفنية في علم النفس ( ذكرى لتجربة عاطفية او ادراكية سابرة ليست بالضرورة بصرية ) (٦) . يلاحظ هنا أن النفسيين الذين يتبعون منهج فرويد يحصررون اللاوعي بالذكريات والحوادث الذاتية التي وقعت للمبدع . والواقع أن طبيعة الاعمال الابداعية ترفض هذا الحصر . فهي على مستوى اللاوعي لا تتجلى

بخصوصيات المبدع الماضية فحسب ، وانما بكل الموروث على مستوييه الذاتي والجماعي . وحين يدرك هذا العالم الواسع الذي يمتلكه اللاوعي تقدر اهميته بالنسبة الى الصورة وتقدر كذلك سبب التوهم الذي وقع فيه النفسيون ومن تبعهم . ومهما يكن من امر فان اللاوعي لا يمكن ان يتجاوز كونه أحد العناصر الاساسية المكونة للصورة ، ووجوده لا يلغي تلك العناصر ، وغيبابه لا يلغي الصورة . ولعل عبد الحميد جيده لم ينتبه الى خطورة هذه الملاحظة ، فاعتقد ان مصدر الصورة يعود الى الذاكرة . يقول جازما : ( ومهما اختلف النقاد والادباء في تعريف الصورة ، فانها تشكل ابداعية العمل الشعري المعاصر وتبقى الصورة الشعرية عملا فنيا يشير الى عظمة الخيال الذي يبعثها من الذاكرة والى العاطفة التي تلونها ) (٧) . ان الدارس يحصر الصورة بالذاكرة ، ولا شك أنه متأثر بأراء النفسيين ، وهو بهذا يلغي اهم عنصر مؤسس للصورة وهو الواقع ، ويمكن القول ايضا : ان مخزون اللاوعي بأشكاله المختلفة يستثار بأمور واقعية معاصرة . فالفنان لا يستخدم أسطورة ما أو رمزا معيناً لولا وجود مثير واقعي وجه تصويره وأحاسيسه الى هذه الاسطورة من دون الاخرى أو هذا الرمز من دون غيره ، واسقط ذلك على الحادثة المثيرة ، التي يريد تجسيدها . ولذلك ليس من العدل بمكان أن نقول : ان الصورة تشير الى عظمة الخيال المبدع الذي يبعثها من الذاكرة ، لان ما يشير الذاكرة ويستجلبها هو المثير الواقعي المعاصر للمبدع .

خامسا - الخيال : وهو نشاط ذهني متوقد يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة . ومن أهم الاشياء التي يقدمها الى الصورة :

- استحضار مواد الصورة الخام ، وانتقاء الجزئيات منها ، والتي ستكون - فيما بعد - الصورة
- دمج العناصر المختارة بعضها ببعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكون ، فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة هي الصورة .
- تنسيق الاجزاء ووضع كل جزء في مكانه المناسب في الصورة ، ووضع كل صورة جزئية في مكانها المناسب ضمن الصورة الكلية .

- وهو - على مستوى اللغة - يوحد بين المتباعدات ويجمع بين المتناقضات ويكون منها معطى فنيا ذا مناخ متميز ، ويخلق لغة جديدة .

- كما أن الخيال يساعد الوحدة العضوية على تشكيلها ، فيختار المناسب ويبتز الزوائد ويقوم بعملية





أدهم اسماعيل

بوجود عالين : عالم مطلق ، غير مرئي ، ميتافيزيقي ، غيبي ، وعالم محسوس مرئي . والعالم الأول هو الأصل أو الحقيقة المطلقة الذي يتجلى فيه الجمال والثبات . وأما العالم المحسوس ، فهو زائل غير أبدي لأنه محاكاة للعالم المطلق . ومن هنا فهو وسيلة والعالم المطلق أو - على الأقل - تجسيده وتمثله . وقد جاء المثال الأعلى عند المثاليين على أشكال : المدينة الفاضلة لدى أفلاطون (٤) ، والإله لدى أهل الأديان (١) ، والفكرة المطلقة لدى هيغل (٢) ، والحقيقة المطلقة لدى كروتش (٣) التي لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الحدس ، والحدس هو معرفة تلك الحقيقة معرفة مباشرة . ومن الطبيعي - على هذا الأساس - أن يتجاوز المثاليون الواقع الموضوعي ومحتوياته ، وخصوصا الواقع الاجتماعي ، ويرفعوا يدهم عنه ، لأنه زائل أو لأنه صورة مزيفة لأصل ثابت . مما تقدم نستطيع أن نسجل الملاحظات التالية :

ضم العناصر الوحدة - سواء أكانت في الصورة الجزئية أم في الصورة الكلية - وضبطها وتوحيدها وتنسيقها ودمجها .

- والخيال هو الذي يعطي الصورة طابعها . فقد تكون حسية مرتكزة على الحواس وقد تكون ذهنية مرتكزة على معطيات الذهن . ولعل ( دى لويس ) على حق حين يقول : أن ( الخيال هو المملكة التي تخلق وتبث (\*) الصور الشعرية ) (١) .

★ ★ ★

في وقفنا السابقة تبين لنا أن الصورة الفنية تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر ، وهو تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية ، أنه يتساج فرد لكنه يمثل جماعة . وهو يعكس - من خلال اتحاد عناصره وتداخلها وتكاملها - تصور طبقة أو حركة مجتمع ، ويكشف - من خلال تكثيفه للتجربة الفردية وتجسيدها - عن تجارب متعددة ، لها امتدادها التاريخي وعمقها الاجتماعي . والخلاف حول مفهوم الصورة قديم حديث ، تطور بتطور أشكال العلاقات الاجتماعية ، واتسع صده ليشمل ميادين الفلسفة وعلم الجمال ونظرية الفن . ولعل أبسط تبرير لديمومة الخلاف حوله واتساع مجال دراسته يعود إلى أن الصورة ترتيب معقد يحتوي العنصر الفني والفلسفي والجمالي والاجتماعي ، وربما سهّل علينا حديثنا عن عناصر الصورة - قبل قليل - فهم جوهر الخلاف الدائر ومسوغاته .

ويمكن القول بهذا الصدد : تنقسم النظرة إلى الصورة إلى محورين أساسيين : مثالي ومادي .

- والنظرة المثالية الذاتية تربط صورة بالوعي وتعدها نتاجا فرديا ، والفرد يغذي الصورة بالفكر والعاطفة واللاشعور والخيال . وعلى أساس هذا التصور ينشئ المثاليون تصوراتهم للصورة الفنية . فمنهم من ربطها بالفكر وعدّها تركيبة ذهنية ، جمالها مرتبط بقدر أثرتها للذهن ، ويقدر ما تقدم من قضايا ذهنية (١) ، ومنهم من ربطها بالعاطفة فعدها تركيبة عاطفية ، قيمتها الجمالية تتمثل باحتوائها على أكبر كمية من العاطفة الذاتية (٢) . ومنهم من ربطها باللاشعور وعلّق قيمتها الجمالية على ما يمكن أن تقدمه من خبايا الذات ويقدر ما يمكن أن تخرجه من المكبوت (٣) .

إننا نلاحظ مما سبق شيئين :

- بدء الصورة من الوعي ، وعدّه مصدرا لها .

- ربط الصورة بالفرد بكونه منتجا وغاية في آن معا .

- وأما النظرة المثالية الموضوعية فيقر معتنقوها



خزيمة عدواني

— اهمال الواقع الاجتماعي من الصورة كفاية  
وأساس ، وتغليب العناصر الذاتية : الفكر ، والعاطفة ،  
واللاشعور ، والخيال ، لأنها تفسح مجالا لتجلي العالم  
المطلق أو — على الأقل — تساعد على الاقتراب منه .  
وحتى حين يعترف المثاليون بأهمية الواقع الاجتماعي  
في الصورة ، فإن أهميته لا تنبع — برأيهم — من كونه  
الغاية ، والمصدر ، وإنما بقدر اقترابه من عالم المثل :  
المدينة الفاضلة ، الله ، الفكرة المطلقة ، الحقيقة  
المطلقة .

— تبدو الصورة الفنية لدى المبدعين المثاليين  
— بالارتكاز على ما سبق — غارقة بالغيبيات ،  
واللاتحديد ، والغموض ، وأحيانا الإبهام ، وهذه  
النتيجة يمكن أن تساهم في معونتنا على معرفة طبيعة  
الصورة الفنية في الفن المعاصر في الوطن العربي وفي  
تسويق ما يطرحه هؤلاء الفنانون الذين ينتمي معظمهم —  
إلى البرجوازية الصغيرة ، إذ أن فكرها غالبا ما يتبنى  
المنهج المثالي في فهم الحياة وأشكال الوعي .

— يشوب الدراسات النقدية المثالية للصورة شيء  
من عدم الوضوح والدقة، لأن ما يركز على غير المعروف  
يأتي غامضا ومبهما ، وكذلك يتسم باللاموضوعية ،  
لأنها دراسات صادرة عن حس وفكر فرديين . ولا بد  
هنا من التذكير بالدراسات العربية للصورة التي جاءت  
صدى للدراسات المثالية الغربية فوقعت بما وقعت  
فيه تلك الدراسات .

— أما الاتجاه الآخر في نقد الصورة ، فهو الاتجاه  
المادي الذي أخذ شكله العلمي الأمثل في الواقعية  
الاشتراكية . وهو ينظر الى الصورة نظرة تناقض  
النظرة السابقة ، فلا يوجد فيه عالمان ، وإنما عالم  
واحد هو الواقع الموضوعي الذي يستقر خارج الذات  
وهو مصدر لها . وغاية الصورة عندهم لا اجتذاب  
العالم الميتافيزيقي ومحاولة تجسيده والاقتراب منه ،  
وإنما التغلغل في عمق الواقع الاجتماعي ومحاولة  
استيعابه وفك علائقه وتطويره . والصورة الفنية  
( في العمل الابداعي هي التصوير المعبر الذي تنعكس



توفره له طاقاته اللغوية والبنائية . وكلما كان التكوين الحسي متناسبا والمضمون المعطى كلما نجحت الصورة وامتلكت تأثيرها في المتلقي .

ولكن ما هو المضمون الأجدى الذي يأخذ فاعليته الفنية ويصوغ تكوينه الأمثل ؟ أهو ما يعود الى الواقع الموضوعي أم الى أحد عناصر الذات ؟

ان الصورة الفنية التي تأخذ فاعليتها وتأثيرها ينبغي أن تراعي الأمور التالية :

أولا - تمثلها للواقع الموضوعي بعد ادراكها للعلاقات ادراكا واعيا ، لان الصورة التي لا تبدو فيها حركة الحياة لا نعتد انها ذات جدوى . فالحياة يكونتها المجموع ، والصورة الفنية موجهة - في النتيجة - الى هذا المجموع ، ولا يمكن له أن يتفاعل معها أو تأخذ طريقها اليه الا اذا كانت تمثل ذلك المجموع . ومن الطبيعي الا تستطيع الصورة احتواء الحياة الاجتماعية جميعها والمدرک الحسي باتساعه ، فهي ليست فيلما تسجيليا يعكس بشكل مباشر ما يجري ، وانما تستطيع أن تقدم تلك الحياة عن طريق النموذج المنتقى من الأصل في الحياة الاجتماعية الذي يمكن أن يعم . ( فشاين ) (١) لمحمد عمران - مثلا - يجسد - من خلال تصرفاته وأحلامه - رفض المجتمع السوري في الريف بعد ١٩٦٧ م للسلطة ومقاومته لها ، وكذلك ( المعلم الأول ) (٢) لجنكينز آيتماتوف الذي يمثل اصرار المجتمع الروسي بعد ثورة ١٩١٧ على بناء المجتمع الاشتراكي ، ومثل ذلك لوحة ( الجورنيكا ) لبيكاسو التي تمثل بشاعة الحرب الأهلية الأسبانية وانعكاسها السيئ على الانسان والعلاقات الاجتماعية .

- ثانيا - المهمة الثانية للصورة أن تتجاوز الواقع الموضوعي ، لأن بقاءها ضمنه يجعلها لا تستطيع أن تضيف اليه شيئا . ويتم هذا التجاوز عن طريق وعي الفنان للعلاقات الاجتماعية ، وتكريس الايجابي ، وفضح السلبي ومن ثم تجاوزه . ومن دون ذلك الوعي تبقى الصورة معطلة ، وتضعف فاعليتها التطويرية .

ثالثا - المهمة الثالثة : وتتميز بوجود الفنان ضمن إبداعه للصورة . ان اعتماد الصورة على معطيات الواقع الموضوعي وبناء الرؤيا من خلال ادراكها الواعي له لا يلقي شخصية المبدع ، بل ان الصورة - في تلك الحالة - احوج ما تكون الى امكانيات الفنان الإبداعية والى تميزه الخاص . ولا بد من القول : ان العلاقة بين المبدع والواقع الموضوعي علاقة ذات وجهين : الواقع يقدم نفسه الى المبدع ، والمبدع يعود الى الواقع فيكوته من جديد ويضيف - من خلال فكره وعاطفته ولا شعوره - شكله الأمثل الذي تبدو الصورة الفنية

فيه بشكل مكثف الجوانب الحسية للواقع وظواهر الطبيعة وحياة المجتمع (١) . ولهذا فهي يجب أن تؤدي دورا معرفيا من أجل المساهمة في تمكين الانسان من استيعاب الواقع ومن ثم محاولة تغييره ، اذ ( يستطيع الناس بواسطة الفن أن يستوعبوا الواقع ، أو بتعبير آخر أن يملكوه روحيا ) (٢) . ولا بد من الإشارة الى أن نظرية الانعكاس في الواقعية الاشتراكية لا تعني النقل المباشر أو التصوير المطابق للأصل ، أو كما توهم ( تورجينيف ) حين قال : ( ان منتهى السعادة بالنسبة الى الاديب أن يصور الحقيقة بالضبط وفي قوة ، حقيقة الحياة ، حتى لو كانت هذه الحقيقة لا تتطابق مع ميوله الشخصية ) (٣) . ان انعكاس الواقع في الصورة الفنية ( بالنسبة للمادية الديالكتيكية ... ) ليس تصويرا فوتوغرافيا سلبيا له ، وانما نشاط ايجابي بناء (٤) . ويعني هذا النشاط البناء احتواء الصورة على الحقيقة الحياتية (٥) وعلى النموذج القيم ، المعمم فنيا (٦) .

- من عرضنا الموجز للاتجاهين السابقين يتبين لنا خط المفهوم المثالي للصورة الفنية ، لأنه يبحث عن الوهم بعيدا عن الحقيقة ، ويبحث عن الفرد بعيدا عن المجموع ، ويبحث عن الأرواح بعيدا عن الحياة ، ويتبين لنا أن المفهوم المادي للصورة أكثر اقناعا وجدوى ، لأن هدفه هو الانسان ، ولأن غايته هي الحياة وتطورها ، ولهذا فهو موضوعي ومنسجم مع نفسه ومع معطيات الواقع الموضوعي .

- أما تصورنا لقيمة الصورة الفنية ، فلا يختلف كثيرا عما جاء في الواقعية الاشتراكية ، ولكن لا بد من التفصيل قليلا : الصورة الفنية تعني لدينا : التشكيل الزماني ( الأدب والموسيقا ) أو المكاني ( الفنون التشكيلية ) الذي تنصهر فيه مواد الواقع الموضوعي والفكر والعاطفة والأشعور ضمن وحدة عضوية يتبنى انجازها الخيال الذي يصهر المواد المذكورة بحيث تفقد تلك العناصر ملامحها المبدئية ونخرج في هيئة جديدة ، متميزة هي الصورة الفنية . ونعني بالتشكيل : التكوين الحسي ، ونعني بالواقع الموضوعي كل ما هو خارج ذات الفنان ، ومستقل عنه ، ويؤثر فيه . والتكوين الحسي ليس منفصلا عن مضمونه ، لأنه متشكل منه ، أي : نتيجة علاقات عناصر المضمون فيما بينها ، ومثلما يمنح المضمون التكوين الحسي شكله بعد عملية الإبداع ، فان ذلك التكوين يؤثر في المضمون ، فيمنحه الاستقرار والوضوح ، وعن طريق امكانياته الحسية يجسد المضمون ، وعن طريق امكانياته اللغوية يمكن المضمون من أن يقول أقصى ما يريد ، كما يقوم على توحيده ، ووضعه ضمن مناخ منسجم

فيه . ان الصورة هي علاقة تفاعل بين الواقع والفنان . تبدأ من الواقع ثم تنتقل الى الفنان ، ثم تنتقل من الفنان الى الواقع وهكذا ، من خلال علاقة تآثر وتأثير . من هنا لا يمكن ان يلغى ابداع الفنان ولا يمكن - مقابل ذلك - للفنان ان ينتج ابداعه بعيدا عن الواقع . ومن هنا ايضا نستطيع ان نفهم الخلل انذي يُصيب الصور الفنية التي تطلب عنصرا على آخر من دون ادراك العلاقة المتينة بين الواقع والذات ، او التي تنظر الى ترتيب تلك العناصر بطريقة مشوهة فتبتدا من الذات ، لان الابتداء من الذات يضخم الانا ، ويعمي بصرية الفنان ويحجب عنه الادراك الواعي لطبيعة الواقع الموضوعي ، ولان الابتداء من الواقع لا يلغي - كما بينا - الذات (١) .

بعد تعرضنا سابقا الى اهمية الصورة والى موادها وقيمتها وآراء بعض الدارسين فيها سنتوقف هنا لنبحث في خصوصيتها من خلال مقارنتها بالصورة في كل من الادب والفن التشكيلي .

#### \* الصورة الفنية في الشعر ، والصورة الفنية في الادب:

الشعر بالنسبة الى الزمن من فصيلة الفنون الزمانية ، اي انه لا يقدم المكان - وإن كان يسمى الى تجسيده وتشخيصه - كالفنون التشكيلية . وهو بالنسبة الى اللغة من فصيلة الفنون التي تتعامل بالكلمة ، ووسيلة التعبير الشعري الكلمة ، إذ عن طريقها يبني عالمه ويصوغ نماذجه ، ويطرح رؤاه ، ويمتلك تأثيره . والشعر من جهة أخرى فن أدبي الى جانب الفنون النثرية : المسرح والقصة والرواية والمقال الأدبي .

والنباظر الى طبيعة التطور الذي أصاب الاجناس الادبية يجد انها تقاربت كثيرا في مرحلتها المعاصرة . فكما ان أسلوب التصوير الشعري يبدو واضحا في المسرح وفي الرواية وفي القصة وفي المقال الادبي كالتكثيف وتجاوز الابعاد الزمانية والمكانية ، كذلك يبدو اثر الاجناس المذكورة واضحا في الشعر .

وتتجلى اهم ملامح التصوير القصصي في التفصيل الذي انتهجه الصورة الشعرية والوصف ورسم المشهد (١) ، والإلحاح على دقائق الموضوع والسرد والحوار ورسم الشخصيات والحادثة القصصية . وعلى الرغم من التقارب الواضح بين الاجناس الادبية ، فان هذا لا ينفي خصوصية كل منها ، ولا يلغي حدود كل جنس . ومن اهم سمات الفنون النثرية - مع اعترافنا بالخصوصية التي يحملها كل فن منها - انها تميل الى العقل أكثر من المشاعر ، والى الموضوعية أكثر من الذاتية والى الوضوح أكثر من الغموض والى

التقرير أكثر من التلميح والى التفصيل أكثر من التكثيف . ويعلق ( غراهام هو ) على السمة الأخيرة في الرواية قائلا : ( الرواية مفلولة بفيض من التفصيلات العرضية ) (٢) . والفة النثر كما يقول ( ساتر ) : ( لغة سيمنتيقية تهتم باعطاء معنى الاشياء ، وهي وسيلة للعقل تتألف من رموز لها دلالات ) (٣) . ويشير عز الدين إسماعيل الى الناحية الزمنية قائلا ( فالمشهد السينمائي أو القصصي ، وإن كان زمانيا يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية ، لان هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، اي بنسقه الطبيعي الذي يتمثل في الامتداد والتتابع في اتجاه ) (١) . ويفصل ادونيس في مسألة الفرق بين النثر والشعر قائلا : ( أولى(\*) هذه الفروق هو ان النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين ان هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر ، وثانيهما هو ان النثر يطمح الى ان ينقل فكرة محددة ولذلك يطمح الى ان يكون واضحا ، أما الشعر فيطمح الى ان ينقل شعورا ، او تجربة ، او رؤيا ، ولذلك فان أسلوبه غامض بطبيعته ، ثالث الفروق هو ان النثر وصفي ، تقريرى ، ذو غاية خارجية ومحددة ) (٢) . وبالاعتماد على ما سبق ذكره ، وعلى القوانين التي تحكم الفنون النثرية نستطيع القول :

- في الفنون النثرية يكون اهتمام الصورة - غالبا - منصبا على رسم الاشخاص . وفي الشعر - وإن كانت صورته تنجح أحيانا الى رسم الاشخاص - يكون اهتمام الصورة منصبا على رسم المشهد الجزئي .

- تكمن قيمة الصورة في الفنون النثرية في كليتها ، إذ من خلالها تبدو ملامح الشخصيات المرسومة واضحة ، وتبدو ابعاد الحدث مكتملة ، أما في الشعر فيبدو أن التكثيف الذي تتميز به الصورة يجعل قيمتها تبدأ مباشرة بها ، كما أنها - على قلة كلماتها وقصر تركيبها - يمكن أن تحمل الاثر الذي تحمله الصورة الكلية في الفنون النثرية . ويبدو لنا ان الحدث والصراع هما مبدأ الصورة في الفنون النثرية ، أو انهما يأتيان في مقدمة المواد التي تكونها ، أما في الشعر - على اهمية الحدث والصراع - فتأتي الكلمة والتركيب والعاطفة في مقدمة العناصر التي تصوغها .

- تكون الصورة في الفنون النثرية طويلة نسبيا ، وقد تمتد بامتداد العمل ، ولا يتوقف كثيرا عند الصور الجزئية التي تكونها ، بينما تأتي الصورة في الشعر قصيرة ، كلماتها مكثفة ، تحمل في تلافيفها دلالات وإيحاءات وفيرة . وإذا كانت الصور الجزئية في الفنون النثرية لا تحمل اهمية كبيرة ، لان غايتها بناء الصورة الكلية ، فان الصورة الجزئية في الشعر تحمل أهميتين :





### خزيمية علوايف

الكلية للشخصية المراد رسمها ، والأبعادها ودلالاتها ،  
أما في الشعر فقد يتوقف القارئ طويلا أمام صورة  
جزئية ، وربما أعاد قراءتها مرة ثانية وثالثة حتى يصل  
إلى مرماعها ، ويمسك بأبعادها .

— تهتم الصورة في الفنون النثرية بالتفاصيل  
وتكثر منها ، فتركز على الجزئيات ، وتفرضها ، وتسلط  
الضوء عليها ، بينما تعتمد الصورة الشعرية على  
التكثيف ويتر الزوائد ، وتستعيز عن التفصيل  
باستخدام المؤثرات الإيمائية والإيقاعية والرمزية .

— والصورة في الفنون النثرية موضوعية ، وتنسم  
بالوصف والتقرير ، لأنها تمثل فكر الكاتب أكثر مما

— أهميتها بذاتها كصورة مفردة يمكن دراستها  
بمعزل عن النص ، وهي تحمل من المؤهلات — كالتكثيف  
والإيحاء والترميز والوحدة العضوية — ما يجعلها قائمة  
بذاتها .

— والأهمية الثانية تكمن في دورها في بناء الصورة  
الكلية التي غالبا ما تمتد لتشمل النص كله . فقلبيء  
الرواية ، مثلا ، لا يتوقف طويلا عند الصور الجزئية  
فيها ، وإنما يجري دائما للبحث عن الصورة الكلية .  
فوصف الروائي لوجه أبطاله قد يدهش القارئ في  
دقة التفاصيل ومدلولاتها ، ولكن هذا الوصف لن  
يكون — في النتيجة — أكثر من محاولة لتشييد البناء

تمثل عواطفه ، ولهذا فهي تعتمد كثيرا على المحاكمات المنطقية ، وعلى تسلسل الاحداث ، وكل ذلك يتطلب الوضوح . بينما الصورة الشعرية تشكيل لتجربة مكثفة لذات الشاعر في صراعها الانفعالي مع معطيات الواقع الموضوعي ، ولهذا فهي تبدو ذاتية ، تلمح ولا تصرح ، وتعتمد على الغموض أكثر من الوضوح .

### \* الصورة الفنية في الشعر والصورة الفنية في الفن التشكيلي :

مثلا تطورت الاجناس الادبية وتبادلت التأثير فيما بينها ، فان الفنون التشكيلية تطورت وتبادلت التأثير فيما بينها من جهة ، وفيما بينها وبين الشعر من جهة أخرى . ونستطيع من خلال فهم طبيعة مادتي الفنون أن نكتشف الفوارق بينهما ، ومن ثم بين الصورة الشعرية والصورة التشكيلية .

فالفنون التشكيلية - الرسم والعمارة والنحت والزخرفة والديكور - فنون مكانية ، تأخذ حيزا في المكان ، وهي تعبر عن الزمان من خلال المكان ، وتجسد موضوعاتها من خلال المحسوس ، المرئي أو الملموس ، ويأخذ البصر - من بين الحواس - القدح العلوي في تكوينها وتقويمها ، وهي لذلك محدودة بحدود المكان المحاكى ، والمنقول اليه ، الرسم من خلال لوحته المحدودة ومشهد الواحد ، والعمارة من خلال تكوينها المرئي ومكانها المقيس ، والنحت من خلال مادته الصلبة . ولا بد من الإشارة هنا الى أن الفنون التشكيلية المحكومة بالمكان لا تتوقف عند حدوده المقيسة في تعبيرها ، ولكنها تبقى قاصرة أمام الشعر ، لأن طبيعة مادته المكونة له تختلف في طاقاتها عن المادة في الفنون التشكيلية . ومادة الشعر هي الكلمة ، والكلمة عالم قائم بذاته ، وهي ضمن التركيب والتركيب ضمن الصورة والصورة ضمن النص تستطيع أن تعبر عن المكان وإن كانت لا تستطيع أن تقدمه كالفنون التشكيلية ، وتستطيع أن تقدم الزمان بإطلاقه والمفهوم بتنوعه وتعددده (١) .

مما سبق يمكن القول : إن الفنين المذكورين يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه ، وفي تحسين مفهوم ، ومحاولة تقديمه شخصا ، وفي تقديم النموذج الفني وتعميمه ، ولكن كل بحسب مادته التي تشكله ، ومن خلال تلك المادة تأخذ الصورة في كلا الفنين خصوصيتها :

فأولا - الصورة في الفن التشكيلي يصوغها الخط أو اللون أو المادة الصلبة ، أما الصورة الشعرية فهي من إحياء الكلمة التي تشكل عناصرها ، فتأخذ طريقها - بعد ذلك - الى المتلقي .

ثانيا - تبدو الصورة في الفن الاول مشكلة في المكان ، ويأخذ البصر ، واللمس الحيز الاول فيها ، وهي غالبا ما تحاكي المكان المقيس ، وإن كانت تتجاوزه من خلال امكاناتها الفنية . أما الصورة الشعرية فهي تشكيل زمني ، يصوغها الفعل فيوحي بتكوينها ، وهي لا تحاكي المكان المقيس ، وإنما تتشكل من إحياء ذلك المكان ، وانعكاسه في ذات الشاعر .

ثالثا - تتميز الصورة الشعرية بوفرة المواد التي تساعد على تشكيلها ، وترفع من قيمتها الجمالية ، كالإيقاع ، وتنوع الحركة وتعددتها عن طريق اتكائها على الفعل ، والزمان وامتداده وتنوعه . وعلى الرغم من أننا نلاحظ الإيقاع والحركة والزمان في الصورة التشكيلية ، لكن هذه العناصر يبدو وضوحها أقل منه في الصورة الشعرية . فالإيقاع هنا مسموع ، وأثر الإيقاع المسموع أكبر بكثير من الإيقاع المرئي أو الصامت ، ومثل ذلك الحركة والزمان .

رابعا - تقدم الصورة التشكيلية نفسها الى المتلقي كاملة أو شبه ناجزة ، وذلك لأنها تأخذ مكانا محددا يمكن للعين أن تحصره ضمن منظورها ، بينما تعتمد الصورة الشعرية على خيال متلقيها بنسبة لا تقل كثيرا عن جهد الشاعر في إبداعها . والصورة الشعرية - كما بينا - تشكيل زمني من إحياء اللغة ، وهذا الإحياء هو الذي يشكل المكان والزمان والفكر والعاطفة والاشعور . وهي ليست محاكاة مباشرة لشيء مكاني ملموس ومرئي ، وإنما هي اتحاد واندماج بين مجموع تلك العناصر . ولعل هذا التنوع ، والتفرع ، والانتساع الزمني والحركة ، وضبابية الملامح وما الى ذلك يحتاج كثيرا الى خيال المتلقي لاعادة البناء ومحاولة التشكيل . ويحسن بنا أن نورد ما قاله مؤلفو علم الجمال الماركسي اللينيني في هذا المجال لعله يزيد في إيضاح المسألة أكثر : ( تكون الصورة في أنواع من الفنون ( الفن التشكيلي ، المسرح ، السينما ) تصويرا مباشرا للظواهر الحياتية ، والانسان في المقام الاول ، مظهرا ، وأخلاقا تتجلى في أعمال ولوحات من الحياة الانسانية . في هذه الحالة تكون الصورة إما صورة مفردة بمعنى تصوير شخص موضوع ، تكوين نحتي متعدد الأوجه ، عرض مسرحي أو فيلم بأكمله ... وفي أنواع أخرى من الفن تنشأ الصورة الفنية بطريقة أخرى لا بإعادة رسم الاشكال الحياتية في وضوحها وماديتها رسما مباشرا ، أي بشكل تصويري مباشر ، بل بشكل غير مباشر .





## الياس زيات

- (٢) ريدكر - هورست : الانكاس والفعل - ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني - تعريب : د. فؤاد المرعي - / ٢٣ / دار الجماهير : دمشق - دار الاري : بيروت - ١٩٧٧ .
- (٣) مجموعة من المؤلفين السوفيت : الوعي والابداع - دراسات جمالية ماركسية - تر : رضا الظاهر / ٢٧٨ - مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ط ١ - ١٩٥٠ م .
- (٤) كودويل - كريستوفر : الوهم والواقع - دراسة في منابع الشعر / ١٥٢ / .
- (١) وينيه ويليك واوستن وارين : نظرية الادب / ١٤٧ / .
- (٢) نفسه : / ١٥٩ / .
- (٣) نفسه : / ٢٤١ / . وانظر : عباس - احسان : فن الشعر / ٩٠ - / ٩٢ / .
- (٤) كودويل - كريستوفر : الوهم والواقع : / ١٣٦ / .
- (٥) اسماعيل - عز الدين : الشعر العربي المعاصر / ١٢٣ - ١٢٤ / .
- ١ - حنا - عبد الله : الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان . ١٩٢٠ - ١٩٤٥ - / ٦ / - دار التقدم العربي - دمشق -

ففي الادب، لا نتصور مظهر الانسان الروحي ... .  
المشخص خارجيا وداخليا ... . إلا بفضل خيال المبدع  
الذي يعطي ما رواه الكاتب شكلا معيناً . ان فن الكاتب  
في قدر كبير منه يكمن بالضبط في إثارة تصورات معينة  
ساطعة ومشخصة ومحددة أقصى ما يكون  
التحديد (١) .

## هوامش

- (١) شكري غالي : شعرنا الحديث الى أين ؟ / ١٢٤ / .
- (٢) جماعة من الاساتذة السوفيت : اسس علم الجمال الماركسي اللينيني - ج ٢ - تعريب : يوسف حلاق - / ١٦ / دار الجماهير - دمشق - دار الفارابي - بيروت - ١٩٧٨ م .
- (٣) الياني - نعيم : الشعر بين الفنون الجميلة / ٤٠ / . دمشق ط ٢ - ١٩٨٢ م .
- (٤) كذا في النص ، والصحيح احد معايير ، والمعيار مذكر وليس مؤنثا .
- (٥) عصفور - جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب / ٧ / - دار التنوير - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٢ م .
- (١) عباس - احسان : فن الشعر / ٢٢٨ / - بيروت - ط ٣ - ١٩٥٩ م . وانظر : عبد الله محمد حسن : الصورة والبناء الشعري : / ١٧ - ١٨ / - دار المطارف - مصر - ١٩٨١ م .
- (٢) فيشر - ارنست : ضرورة الفن - تر : اسعد حليم / ١٠ / - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ م .
- (٣) كذا في الاصل . والصحيح : البدهي .
- (٤) فضل - صلاح : علم الاسلوب - مبادئه واجراءاته / ٢٧٤ / - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٥ م .
- (١) جماعة من الاساتذة السوفيت : اسس علم الجمال الماركسي اللينيني - ج ٢ - / ١٧ / .
- (٢) عبد الرحمن - نصرت : في النقد الحديث - دراسة في مذاهب نقدية واصولها الفكرية / ٢٦ / مكتبة الانصاف - عمان - ط ١ / ١٩٧٩ .
- (٣) دي لويس - سيسيل : الصورة الشعرية ( ٢٩ ) . تر : احمد الجناني ، مالك ميري ، سلمان ابراهيم - منشورات وزارة الثقافة والاعلام في الجمهورية العراقية - ١٩٨٢ م .
- (٤) عباس - احسان : فن الشعر / ٢٣٠ / .
- (٥) سلوم - تامر : نظرية اللفظ والجمال في النقد العربي / ٢٢٥ / - دار الحوار - اللاذقية - ط ١ - ١٩٨٢ م .
- (١) جماعة من الاساتذة السوفيت - اسس علم الجمال الماركسي اللينيني . تر : جلال الماشطة / ٨٨ - ٨٩ / - دار التقدم موسكو - ١٩٨١ .

- ١ - مجموعة من المؤلفين السوفييت : الوعي والابداع - دراسات جمالية ماركسية - تر : رضا الظاهر - ٢٨٢/ .
- ٢ - العشماوي - محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر / ٩٥ - بيروت - ١٩٨٠ م .
- ٣ - انظر : اسماعيل - عز الدين : الشعر العربي المعاصر ( راي هولي ) / ١٢٥ - وعصاف - ساسين : الصورة الشعرية / ٢٦ .
- ٤ - انظر : يونغ - ك - غ - علم النفس التحليلي - تر : نهاد خياطة - ٢٩٣ / ٢٨٤ / دار الحوار - اللاذقية - ط ١ ١٩٨٥ م . وانظر : الحفني - عبد المنعم : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي / ٤٢٨ - مكتبة مدبولي - ١٩٧٧ م .
- ١ - مجموعة من المؤلفين السوفييت : الوعي والابداع - دراسات جمالية ماركسية . / ٢٨٢ .
- ٢ - انظر : نفسه / ٢٧٥ .
- ٣ - كارلوني وفيللو : النقد الادبي / ١١٩ .
- ٤ - انظر : ضيف - شوقي : في النقد الادبي / ٨٩ . دار المعارف - مصر - ط ٥ - ١٩٧٧ .
- ٥ - رشدي - وشار : النقد والنقد الادبي / ٥٥ . بيروت - ١٩٧١ .
- ٦ - بوبليك ووارين : نظرية الادب / ٢٤١ .
- ٧ - جيدة - عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر / ٣٦٤ .
- ٢ - دي لويس : الصورة الشعرية / ٣٣ .
- \* كذا في الاصل والاصح : تخلق الصور الشعرية وبشها .
- (١) كانت على سبيل المثال .
- (٢) الرومانسيون مثلا .
- (٣) معظم دارسي علم النفس ، او ممن يتبنون المنهج النفسي في النقد .
- (٤) انظر : جمهورية افلاطون : نقلها الى العربية : حنا خباز . / ٢٠٥ وما بعد / دار القلم - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٠ م . وانظر : جماعة من الاساتذة السوفييت : موجز تاريخ الفلسفة : تعريب : توفيق ابراهيم سلوم - مراجعة : خضر زكريا - ٩٦ وما بعد - دار الجماهير العربية - دمشق - ١٩٧٦ م . وانظر ايضا : مجموعة من الكتاب السوفييت أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - تر : جلال الماشطة / ١٥ - دار التقدم - موسكو - ١٩٨١ .
- (١) انظر مثلا على ذلك افسطينوس : مجموعة من العلماء السوفييت - موجز تاريخ النظريات الجمالية - تعريب : باسم السقا - / ٣٥ - ٣٦ / دار الفارابي - بيروت - ١٩٧٩ .
- (٢) انظر : هيفل : فكرة الجمال - تر : جورج طرابيشي - / ٢٣ / وما بعد - دار الطليعة - بيروت - ط ٢ - ١٩٨١ م .
- (٣) انظر : كروشه - بنديتو :

- المجمل في فلسفة الفن - تر : سامي الدروبي / ٢٥ - ٢٧ - ٣٠ / - تاريخ النشر - ١٩٤٧ م .
- وعلم الجمال - تر : نزيه الحكيم / ٧٠ / المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدمشق - ١٩٦٣ م .
- (١) مجموعة من الكتاب السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - تر : جلال الماشطة / ٨٧ .
- (٢) جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - ج ١ / ٢٦٢ / وانظر / ٢٦٤ - / .
- (٣) الفكري - مكارم : الرواية الروسية في القرن ( ١٩ - سلسلة عالم المعرفة / ١١٧ / العدد / ٤٠ / - الكويت - نيسان - ١٩٨١ م ) .
- (٤) ريديكر - هورست : الانكاس والفعل - تر : دا. فؤاد المرعي / ١٧ .
- (٥) - (٦) انظر : جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ج ٢ / ١٥ و ١٧ و ١٨ و ٢٢ / .
- (١) انظر : عمران - محمد : اغان على جدار جليدي - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٦٨ .
- (٢) ايتماوف - جنكيز : قصص مختارة - دار التقدم - موسكو - ١٩٧٧ م . / ١٣ - ٩٩ . ومن نماذجه القيمة : تاناباي بطل رواية ودعا يا غولساري : انظر : المرجع السابق / ٩٩ - ٣٨٩ / ، وجميلة بطل رواية جميلة . انظر : وداعا يا غولساري - دار التقدم - موسكو .
- (١) انظر : ريديكر - هورست : الانكاس والفعل / ٥٧ . حيث جاء فيه ما يلي : ( قبل ان يصبح الواقع صورة فنية ، يجب أن يمر عبر الفنان ، ولا يكون مروره بسيطا كالمرور عبر الذات في التصوير ... وانما يمر عبر الفنان باعتباره الذات في الممارسة . وبالفعل فان عملية الابداع تنفذ من خلال طريقة التصوير وعملية والتجسيد الى عملية الفنان الحياتية التي هي عنصر جوهري من عناصر محتوى العمل الفني ) .
- (١) من المجموعات الشعرية التي اعتمدت على أسلوب التصوير القصصي بشكل بارز مجموعة : قصص شعرية قصيرة جدا لشوقي بفنادي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨١ م ومجموعة الرباعيات لعلي الجندي - دار ابن رشد - بيروت - ١٩٨٠ م .
- (٢) هو - غراهام - مقالة في النقد . تر : محيي الدين صبحي - / ١٤٢ / - وانظر : / ١٣٧ / ، دمشق ١٩٧٣ م .
- (٣) مجاهد - مجاهد : سائر عاصفة على العصر / ١٥٦ / - دار الاداب - بيروت - ط ١ - ١٩٦٥ م .
- (١) اسماعيل - عز الدين : الشعر العربي المعاصر / ١٣٨ .
- \* كذا في الاصل . والصحيح : اول .
- (٢) ادونيس : زمن الشعر : / ١٦ / .
- (١) انظر تفصيل ( لسنغ ) في ذلك : ضمن كتاب اليافي - نعيم : الشعر بين الفنون الجميلة / ١٧ - ١٨ / - دمشق - ط ١ - ١٩٨٣ م .
- (١) جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني : ج ٢ - تعريب : يوسف حلاق / ٩ - ١٠ .



# كتاب الفن الاسلامي

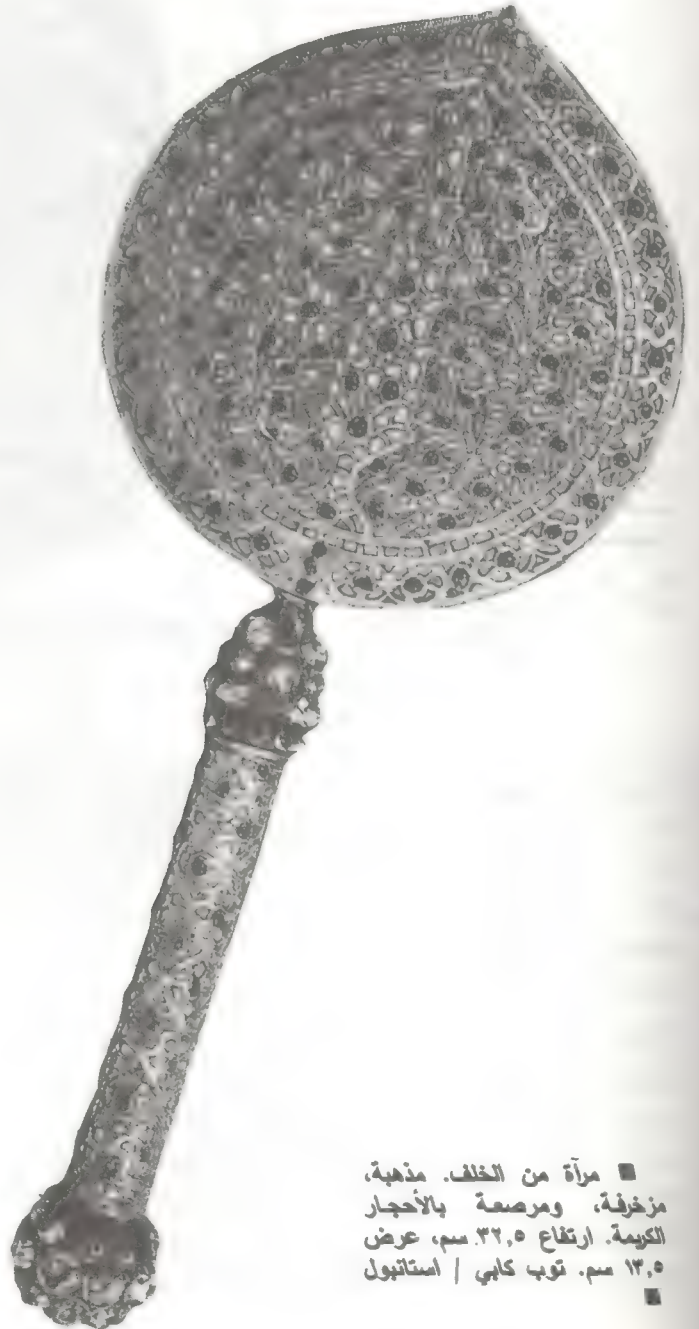
فن إسلامي

ين في حوار مع :  
سمير الصايغ

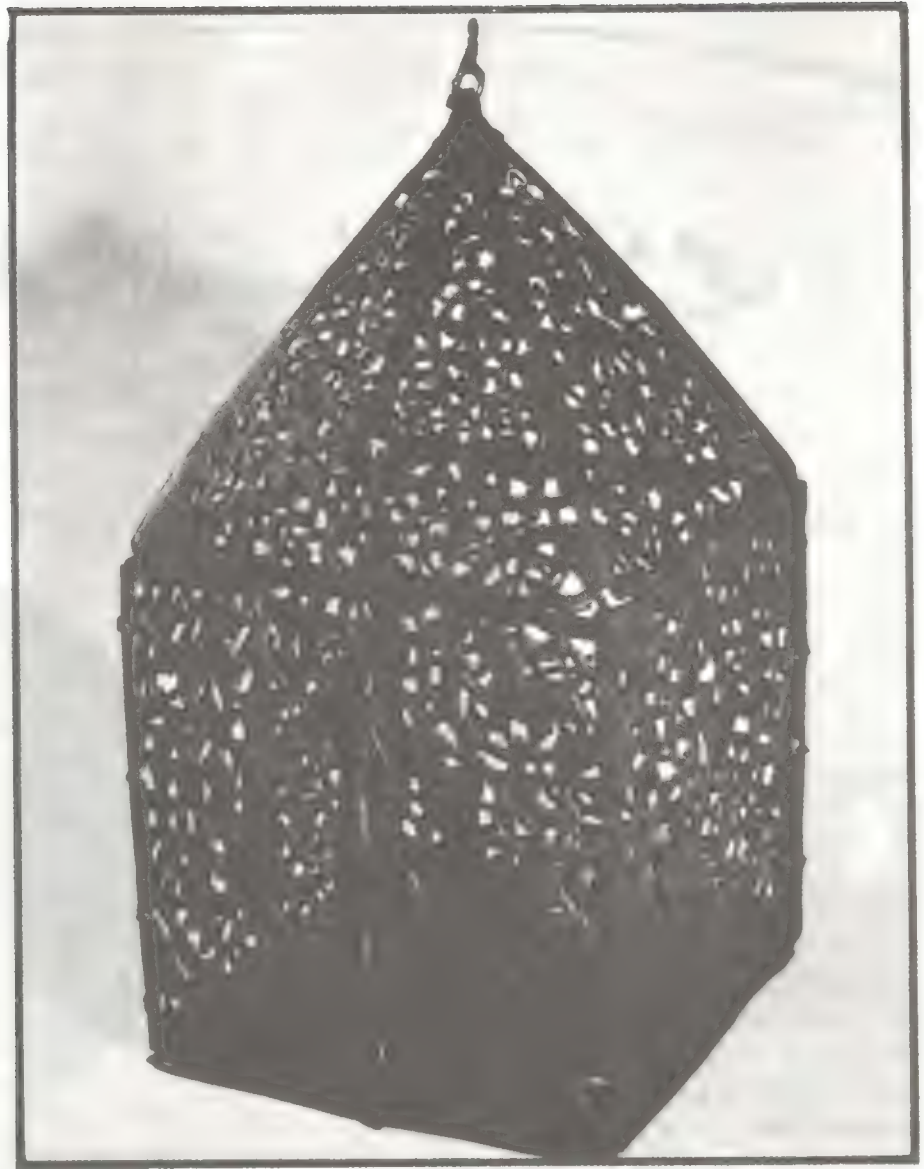
كان يعمل لهذا المشروع منذ اكثر من ست سنوات ، قبل ان يسمع زئير الطائرات فوق بيروت ، وتهطل عليها القنابل من الارض والبحر والجو ، ولولا الكثير من التضحية من جانبه والمفامرة من جانب ناشره ، لانضم مشروعه الى لائحة الاحلام المنهارة ..

انه سمر الصايغ ( مواليد لبنان - ١٩٤٥ ) الذي تابع الحركة الفنية كناقد للفنون التشكيلية منذ اوائل السبعينات ، واهتم بالتراث الزخرفي العربي ، فاستلهمه في معارض رسم حروفية ، واطلع على آثاره المهمة في امكانها ، وعبر المتاحف والمعارض الكبرى التي اقامت حولها ، والكتاب اندي يحدثنا عنه هو ( الفن الاسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ) ، الصادر حديثا عن دار المعرفة ببيروت ، في مجلد من ١٤٤ صفحة من الحجم الكبير ، مزين بأكثر من ( ٤٢٠ ) صورة بالالوان .

□ في مقدمة كتابك تقول : « الماضي لا يزال حيا ، وها هو يشير الحروب » . الا ترى شيئا ايجابيا في هذا الماضي ؟



■ مرآة من الخلف. مذهبة، مزخرفة، ومرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٦,٥ سم، عرض ١٣,٥ سم. توب كاهي / استانبول



■ مصباح برونزي مذهب (الى اليمين)، ومزخرف بزخرفة هندسية وحيوانية مفرغة. الفترة السلجوقية، قونيا. ارتفاع ٤٢,٥ سم. الربع الثاني من النصف الاول من القرن ١٣ م. متحف قونيا ■

بين السياسة والفن كان فصلا مصطنعا، وبنظري أن الشعارات الثقافية، ما هي الا ترجمة أو استجابة للشعارات السياسية، وإن كنا نبتعد حين نفرق في التحليل الفني والثقافي عن المشكلة الاولى، والتي نستطيع أن نلخصها بمحاولة الخروج من الانحطاط الحضاري الى الثقافة العصرية، مع انتصار الحضارة الغربية، الايجابية او السلية هنا مسألة نسبية: ما كنت اقصده بهذه الملاحظة هو أننا لا نستطيع ان نفهم المسار الفني من دون فهم المسار السياسي الحضاري ككل، انا لا نستطيع ان نفهم الفن، وبخاصة الحديث منه، دون فهم التطورات الفكرية والفلسفية والثورة الصناعية في اوروبا القرن التاسع عشر، لذلك اذا وجدت شيئا من السلبية، وراء هذا

— هذه الفكرة هي عن موضوع الهوية، نحن نعرف أن الشعارات الثقافية البارزة التي اختصرت آخر القرن التاسع عشر والفترة الاولى من القرن العشرين وما أسماه عصر الاستقلال، تدور جميعا حول موضوع واحد هـ الانفتاح على الحضارة الغربية والتواصل مع التراث، سواء اكانت هذه الشعارات تحت راية الانفتاح، واحياء التراث او الحداثة والاصالة. فاذا، كمختصر لهذا المسار الثقافي نجد ان البحث عن الهوية هو الذي يجمع بين الحقب التاريخية في القرنين المعنيين، ولكن اذا انتقلنا الى تلويحنا السياسي المعاصر، نجد أن العناوين السياسية الاخيرة تتلاقى والعناوين الثقافية، نجد أن هذا البحث ليس سهلا: انه ماثراق عليه الدماء، الفصل





■ ابريقان. زنك / توتاه.  
ملونان، مذهبان، مزخرفان،  
ومرصعان بالأحجار الكريمة. الابريق  
الكبير، ارتفاع ٣٤ سم، عرض  
٢٣,٥ سم - ١٥٣٠ / ١٥٤٠ م. الابريق  
الصغير، ارتفاع ١٥ سم، عرض ٨  
سم. قطر صحنه ٢١,٧ سم. الربع  
الآخر من القرن ١٦ م. متحف توب  
كابي / استانبول ■

يكن الانفتاح بالاغراء ولا بالسهولة اللذين صور بهما ،  
وكذلك لم تكن طرق العودة الى التراث معبدة

### العودة الى روح التراث

□ الماضي ، شهادة على الهوية الحضارية ، لا يمكن  
الانتماء اليه ما لم يستطع كل فنان ان يضعه موضع

الموقف ، فهذا عائد الى المفارقات التي عاشتها  
المجتمعات الشرقية منذ منتصف القرن التاسع عشر  
حتى ايامنا هذه ، واولى هذه المفارقات أن الغرب  
المتقدم ، والذي شكل الطرف الاخر والمثال المقتدى ،  
كان في وجه من وجوهه ، مستعمرا ، والتراث الذي  
شكل نقطة العودة الى الجذور شكل في وجه من  
أوجهه واحدا من الحجب الكثيفة المفلقة ، ومن ثم لم

■ جامع القيروان، جزء من المحراب، خزف. لاحظ الزخرفة المتنوعة، والتي تقوم جميعها على استلهام الطبيعة، وبخاصة الاوراق والزهور. وذلك بأسلوب هذا الاستلهام بحيث لا يتحول الرسم الى محاكاة للطبيعة ■





## التساؤل ، فكيف تتصور امكانية هذه العودة مع كل ما يحاط به ترائنا من قدسية ؟

— هذه القراءة للفن الاسلامي ليست دعوة الى الرجوع والمسكن في الماضي ، انما هي دعوة لاعادة قراءة هذا الفن ، فما لاحظته خلال بحثي في آثار هذا الفن ، هو ان المسافة بيننا وبينه أصبحت شاسعة ، وباستطاعتي الاشارة الى أن معظم المثقفين وحتى الفنانين ، وحتى الكثير . . . الكثير من أبناء الارض نفسها التي انتجت هذا الفن ، ليس عندهم الاحساس بأنهم ورثة فن عظيم ، الجميع متأثر بالمفهوم الغربي للفن ، وصورة الفنان ومعنى الفن كما تحددها القيم الفنية الغربية ، وهكذا أصبح الوقوف امام الفن الاسلامي وقوفا أمام فن جديد باتت الطريق اليه طريق اكتشاف ، من جهة ثانية ، يردد كتابي مرارا وحتى التكرار ، أن وراء الفن الاسلامي رؤيا شاملة للانسان والكون ، ومن ثم ، لكي نستطيع انتاج هذا الفن مرة اخرى ، لا بد من الانتماء مرة جديدة الى هذه الرؤيا ، لذلك من الممكن فهم هذا التطلع الى الفن الاسلامي كتطلع الى روحه ، الى مبادئه ، الى جماليته ، على أمل أن نعيد الاتصال بهذه الروح لا بالآثار التي اعتقد انها توقفت منذ أكثر من مئتي عام .

□ « الماء حق والنار حق الا ايهما لا يجتمعان » شعار ترفعه في وجه التوفيق بين الشرق والغرب ، هذا التوفيق الذي تراه تليفقا ، ما المانع الحقيقي دون استلهم التراث في فن ذي طابع تجديدي من غير أن تكون هذه العودة الى التراث فوقية ؟

— في هذه الاشارة التي نستشهد بها ، كنت أحاول أن أوضح بحيادية — اذا كان ذلك ممكنا — ان الغربي المتحدر من اليونان حتى القرن التاسع عشر ، ومع اختلافه الشديد من حيث الجمالية عن الفن الاسلامي ، هو فن له ابداعيته وخصائصه وقيمه اي أنني لم أكن في صدد المفاضلة بينهما او الفضل بين ما هو فن وما هو لافن بينهما ، والمقارنة كانت ضرورية لان الكثير من القيم الفنية التي حملها الفن الحديث والتي كانت تتعارض مع فن عصر النهضة ، وفن القرن التاسع عشر ، كانت تنتصر للكثير من خصائص الفن الاسلامي دون قصد ، وهي تشكل الان اللغة السائدة في النقد الفني ، او في الحوار الفني الراهن ، وكنت أرمي أيضا من وراء اعطاء حق للفن الغربي كفن قائم بذاته ، أن أقف موقفا أكثر كراما أو انفتاحا من مواقف العديد من المستشرقين الذين تناولوا الفن الاسلامي والذين فضلوا ، في معظمهم فنا على فن .

□ حين ترد غياب المحاكاة عن الفن الاسلامي الى





فلسفة اسلامية ( هي في الحقيقة فلسفة تصوفية ) تدعو الى وحدة الوجود والفاء الصراع بين الانسان والغيب ، وكون كل ظاهر في نظر هذه الفلسفة زائلا ، فانت لا تنفي التحريم الحرفي للتصوير الا لتثبت منعاً اشد خطورة وخطراً يمكن وصفه بالمنع الروحي التوحيد يعني اللاتصوير ، وكل محاكاة اذا تناقض روح الشريعة .

— عنوان الفصل المقصود هو : [ الدين لم يحرم بل قدم رؤيا ، والفن اسقط الواقع عن موقف ] . أي عمداً ، وانت هنا تطرح مسألتين : الاولى حول تحريم التصوير في الاسلام ، وهو عنوان كثيراً ما تردد في القرن الحالي حتى أصبح حقيقة لا تقبل النقاش ، القرآن الكريم لم يتطرق الى هذا الموضوع اطلاقاً ، انما تطرق الى الاصنام والازلام ، والنصوص واضحة في منعها لعبادة الاصنام السائدة التي تتناول بعض الرسوم ، أهمها خبر ترويه عائشة عن تصاوير موضوعة على ستار في مكان كان يصلي فيه النبي ، فاعترض على وجودها ، تضيف عائشة انها شقته وصنعت منه تكايا ، وتقول كان يتكىء عليها ، فجاء الفقهاء ، وقالوا ان كل شيء يمتن يجوز فيه التصوير وكل شيء لا يمتن لا يجوز فيه التصوير ، ثمة احاديث

■ صورة لصفحتين من كتاب لتعليم فن الخط، التقطت باذن خاص من مكتبة السلطانية/تركيا. تمثل انواع الخطوط المختلفة في كتابة البسملة، لخطاط مجهول. القرن ١٨ م (فوق) ■ ولوحة خطية من خط ياقوت المستعصمي، اشتهرت لفرانتها في تخطيط البسملة. وتضم آيات بالخط الكوفي المربع. توب كايي / استانبول - تركيا، القرن ١٣ م (الى اليمين) ■





أخرى تشير في مضمونها الأخير الى رسم الانسان أو الكائن الحي ، والخوف من تحدي الخالق في مثل هذا الرسم إذ سيمجز الانسان عن إعادة الروح الى هذه الكائنات يوم القيامة ، لكن في الواقع ، لا نجد في التاريخ أن مسألة التحريم طرحت مشكلة حقيقية ، فلا يروي لنا التاريخ أي صراع بين الفنانين والفقهاء ، في حين نجد أن المئات من المنمنمات التي تناولت القصص الديني تملأ معظم المكتبات في العالم الاسلامي القديم من بغداد حتى هراة حتى استنابول ، والجانب الثاني من مسألة التصوير هو أن نظرية المحاكاة ومن ثم البعد الثالث في العمل الفني . . .

□ هذا يعني أنك تنفي المحاكاة عن الايقونات البيزنطية التي تمثل مع ذلك بشرا .

— بالطبع ، فالايقونة ضد المحاكاة ، حين كان يتأسس الفن الاسلامي في دمشق ، كان يوحنا الدمشقي ، وزير المال أي الحرب ، ينهي خطابه الأخير في الدفاع عن الايقونات ، وفي تلك الاثناء كانت تصاغ فلسفة الفن الاسلامي ، المنمنمات العربية الاولى هي منمنمات بيزنطية ، أي ترسم الانسان كمطلق وليس زيدا أو عمرا ، دون أبعاد ودون زمان ، وهذا يعود الى الموقف الجمالي في النظرة الى المكان والزمان بالطبع ، هناك ، تاريخيا ، ثلاثة مواقف : الصيني واليوناني والعربي الاسلامي ، في هذا السياق ، نرى أن يقل الواقع المرئي كما هو الى العمل الفني لم يكن يشكل أي هدف فني في الفن الاسلامي كما في الفنون التي سبقت الاسلام كالفن المصري القديم وفن ما بين النهرين والفن الصيني القديم .

□ مع ذلك يروي ابن بطوطة في رحلاته انه مر ذات يوم بسوق صينية ، وحين مر ثانية بالسوق ذاتها ، رأى في كل مكان منها صورا له ولرفيقه تشبهها تماما . . . وهو يشدد على هذه النقطة ذات — هناك التباس في الفن الصيني ، هذا الفن لا افق له : افقه للطبيعة ، والطبيعة هي الكون ، الانسان الصيني موجود في الوسط تحيط به الطبيعة من كل الجهات ، في الفن اليوناني يقف الانسان ازاء الكون ، وهو في الفن الاسلامي جزء من الكون ، ولذلك هذا الفن مسطح .

كان المقصود من نظرية المحاكاة الموروثة عن الفن اليوناني أن ترسم عنقود غنب يحط عليه العصفور ، في حين أن كل الأشكال الواقعية في الفنون الشرقية مستبعدة .

□ مع ذلك ، فالرسم في الصين القديمة ، كما يشير أصل الكلمة الذي يفسره لنا كتاب قديم عن تعليم الرسم ، هو فن وضع الحدود ، تعبّر عنه

■ .. ونماذج أخرى من الخشب المحفور ايضا ، لافايز قاعات وجداريات خشبية مصرية اشتهرت في الفترة نفسها ■

« صورة قطعة أرض تعبرها أنلام » . هذه العلاقة بالطبيعة لا يمكن أن تكون ضد المحاكاة .

— الصيني يقدس الطبيعة بينما العربي يقدس المبدأ ، النظام الخفي الذي يتألف منه الموضوع وليس الموضوع ، كذلك نجد أن جميع هذه الصور ليست الا اقنعة للالوان والاشكال التي تشكل الموضوع الموضوع ، كذلك نجد ان جميع هذه الصور ليست او النزهة ، او اللعب ، او الموضوعات ، التي تناولتها المتمنمات . وحتى الفنان غائب كفرد في التراث العربي ، فنحن وكما أشير في الكتاب ، نعرف القليل من المعلمين ...

### استبعاد التاريخ

□ لماذا لم تفصل بين المراحل التاريخية للفن الاسلامي ؟ اليس ذلك تأكيد غير مباشر لكون الفن الاسلامي سيظل خارج التاريخ ؟

— تقسيم الفن الى مراحل تاريخية هو منهج غربي يصح على الفنون التي تكون شاهدة على العصر ، الفن الاسلامي ليس شاهدا على العصر يسجل الوقائع ، لا نستطيع وعلى سبيل المثال ان نقرا الفترة المملوكية كسلطة سياسية ووضع اجتماعي عبر الفن المملوكي . □ نتحدث عن هذه المفارقة في كتابك ... ولكن

اهنا هو مثلك الوحيد ؟ !

— انه المثل الاوضح ، بشدة الفرق الظاهرة بين انحطاط الحياة السياسية والاجتماعية وازدهار الفنون ، ولكن كذلك لا نستطيع ان نقرا الفترة العفوية او الفترة العثمانية عبر الفن الاسلامي المعاصر لها سواء اكان خطأ او رسما او عمارة او نسيجاً ، لم يتخذ الفن الاسلامي عبر انتقاله من سلطة الى سلطة اي منعطف فني ، بل اذا شئنا ملاحظة الاضافات ، نرى انه اكتسب تقنية او حلولاً او ذوقاً يلتقي مع البيئة وغناها ومناخاتها وطبيعة عناصرها .

مبدأ التقسيم يقود دائما الى السياسة ، كثير من الآثار حيرت المؤرخين فلم يعرفوا ما اذا صنعت في دمشق أم الهند ، في مصر أم في استانبول ، من ناحية ثانية ، تاريخية اذا شئت - نرى أن الفن الاسلامي فن سلطة ، يزدهر مع ازدهار السلطة السياسية ، وباستمرار كانت السلطة تجمع في قصورها المعلمين والحرفيين من كل اقطار العالم الاسلامي ، والمثل الاوضح على ذلك هو قصر ( توب كابي ) في استانبول ، مركز السلطنة العثمانية آنذاك ، الذي كان يضم في أروقه كل المعلمين من مصر والشام والعراق وإيران ، حتى ان التاريخ يخبرنا ايضا أنه بعد سقوط بغداد







■ جزء من سقف، خشب، لاحظ  
الزخرفة القائمة على الأسلوب  
الهندي، والمملوء بزخرفة تستلهم  
الزهور، كالورد بشتى أنواعه والتي  
تلتزم بمنطق التماثل أيضا وايضا ■

على أيدي المغول أخذ المغول معهم معظم الفتيانيين  
( المعلمين الحرفيين ) . والآثار الإسلامية العمرانية  
التي بناها ( تيمور لنگ ) في ( سمرقند ) لم تكن إلا  
خلاصة للخبرات والتقنيات الفنية التي عرفت بها بغداد  
في فترة ازدهارها العمراني ...

□ وجود ما سمي بديوان الطراز في بعض العصور  
العربية ، أي ما يمكن أن نسميه اليوم بوزارة « الموضة »  
يمكن أن يجعلنا نفكر في أن الذين كانوا يحددون أسلوب  
الملبس ، كان يمكن أن يحددوا أساليب الفن ، وهكذا  
يتغير الفن كلما تغير عهد ...

— أقول أكثر من ذلك : أظن أنه كان هناك أناس  
يحددون الفلسفة وراء الفنون ، لكن وجود مثل هؤلاء  
الناس — الذي لا يزال افتراضيا — قد يكون وراء وحدة  
اتجاه الفن الإسلامي .  
المعلم هو الذي يجد المعادلات والتحويلات للمبدأ

الواحد دون أن يتناقض مع المبادئ الأساسية التي  
قام عليها الفن الإسلامي ، أن التنوع بين عصر وعصر  
تنوع في تعدد هذا المبدأ ، فمن الأفضل ملاحظة الزمو  
( خارج العصور ) في الحلول التقنية والعناصر  
التشكيلية وضبط العناصر من أشكال واللوان ، ومن  
ثم غنى النظم الهندسية التي لم يتخل عنها هذا الفن  
مرة . . . وهذا ما حول التأثيرات إلى خصائص .

□ لا يزال الجواب خجولا ، فافتراضك لوجود  
جماعة تحدد الفلسفة الباطنية للفن الإسلامي لا يفسر  
كيفية الانتقال من الفسيفساء البيزنطية إلى فن لا يمكن  
أن يرد منذئذ إليها ، هذا التحول من التأثيرات إلى  
الخصائص لا يزال بلا تفسير .

— جوابي عن هذه المسألة المعقدة يتلخص بأن  
الخروج من الفسيفساء البيزنطية إلى الإسلامية قد  
يكون تم بحصار الجدل حول مسألة التوحيد ، فالحوار

الاسلامي - المسيحي الواضح والجدي الذي تم في الفترة الاولى حول مسألة التثليث ، ومسألة التوحيد يمكننا من خلاله استنباط الاسس الفلسفية التي نظمت الزخرفة الاسلامية التي ترجمت فكرة التوحيد الى لغة فنية بربط كل اجزاء وتفرعات الاشكال الزخرفية الى مصدر او نقطة مركزية واحدة ، منها ينطلق الموضوع واليها يعود ، في المسيحية هناك فكرة الواسطة اما في الاسلام فهناك عبد ورب ، ولا وسيط بينهما .

#### □ انت تلغي فكرة الشفاعة .

- لكننا في الاسلام لا تصل الى درجة التقديس : حين تصلي على محمد فانت تشهد للقبول الالهي ...

□ اذا كانت عبارة « لا يمسه الا المطهرون » تعني ان غير المطهرين يندسون القرآن الكريم اذا مسوه ، فكيف يمكن ان ننفي فكرة التقديس عن الفن الديني بدءا بالخط الذي يكتب آيات القرآن ...

- ولكن هذا يختلف تماما عن التقديس في الفن البيزنطي : الايقونة هنا لم تعد فنا ، لا يمكن ان تكون ايقونة الا بعد المعمودية ، أي طقوس التقديس ، اما سجادة الصلاة فيمكن ان تكون ستارا لناذرة بل يمكن ان نصلي عليها ثم نطأها ، ما دامت كل الطبيعة تسبح والكل يشهد : ( وسنريك آياتنا في الافاق وفي انفسكم ) . فالمكان المقدس عام ، لذلك لم يتحول الفن الديني رموز مقدسة في الاسلام .

#### وظيفية الفن الاسلامي

□ في كتابك تصف الفن الاسلامي بانه فن الشهادة لا فن التعبير ، ما الفرق بين المفهومين في نظرك ؟ علما بان ما يوازي هذا التمييز في مواضع اخرى من الكتاب ، اي قولك انه فن الجواب لا فن السؤال ، فن المبدأ لا فن الذاتية ، يبقى مسألة استبعاد التعبير عن الشهادة غير مفسرة تماما .

- القراءة الاولى الشاملة لمعظم او مجمل الآثار الاسلامية توضح ان هذا الفن لا يصف ، لا يخبر ، لا يشرح ، لا يتناول موضوعا يوميا ، لا يسجل يوميات كما فعل الكثير من الآثار الفنية للحضارات الاخرى ، هذه الميزة او هذه الصفات البارزة المثيرة في تاريخ الفن تدفعنا الى التساؤل ، ومن ثم تعود فتدفعنا الى الرجوع الى المنطلقات الفلسفية الجمالية ، وعندما نفرق في الاشارات ، او في المسار الهندسي الرياضي الذي يشكل القاعدة الاولى او المنطلق الاساسي لهذا الفن ، نرانا تأمام معنى استلهام هذه النظم التي



■ مطرة، كريستال صغري. مرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٢,٢ سم، عرض ١٥,٥ سم. الربع الاخير من القرن ١٦ م. توب كابي / استانبول ■



بدورها تبدو لنا نظما كونية ، فاذا كان استلهام ورقة النبات أو استلهام نظم ورق النبات يلتقي مع نظم النجوم والافلاك ويلتقي مع نظم تعاقب الليل والنهار ، ومع نظم طيران الطير ، فلا بد من ان نقرا في هذا الفن شهادة على الوجود في نظامه الخفي ومن ثم في وحدته الخفية ، من جهة أخرى ، وحين نتأمل اساليب التأليف في التكرار ، وتكرار الوحدة ، في التناظر والتضاد ، والتجاء ، والتعاقب ، والتعاكس ، نجد اننا امام مبادئ تختصر أو تترجم حقائق وجودية هي في صميم التأليف المجتمعي من عائلة الى قبيلة الى أمة ، ومن غصن الى شجرة الى حديقة ، ومن قطرة الى ساقية الى نهر الى بحر ، وهكذا لا بد من ان نصل الى شهادة أخرى على نظام جامع ، على حقيقة جامعة ، على حق واحد .

في كل هذا لا تعود « الانا » الفردية في حال استقلال وتميز ، ولا يعود التعبير عن هذه الانا موضوعا مثيرا أو ملفتا .

□ في أحد تعليقات وهوامش كتابك ، ترى ان انقطاع الفن الحديث عن الماضي المتمثل بعصر النهضة الايطالي ، هو الذي ادى الى العودة الى الفنون الاقدم التي يعد الفن الاسلامي احدها ، الاخصاب الذي وصلت اليه الفنون عبر انقطاعها عن فن النهضة الاوربية معروف ، بماذا يمكن ان تكون العودة الى الفن الاسلامي مخصصة ، وكذلك كل انقطاع متوقع عنه ؟

— مرحلة ما بعد الحداثة في الفن العالمي هي مرحلة الخيبة من الحداثة ، ثورة الابن على الاب ، لان الحداثة في نتائجها الاخيرة كانت خيبة في حلمها ودعواها ، فالحداثة كانت حلم التغيير ، وعدت بالتغيير وبالخلاص وجعلت من فردية الفنان ومن انا مصدر الوحي ومصدر الحق ، لكن عندما نقف الآن امام الواقع ، نجد ان هذه الوعود ما كانت الا احداثا رومنطيقية ، فلم يستطع الفنان ان يصبح جزءا صغيرا في التغيرات العالمية ، والمؤسسات التي ثار عليها كالكنيسة والمتحف الرسم والسلطة والاكاديمية والبلاط الاستقراطي ، حل مكانها مؤسسات التجارة الرخيصة والاستهلاك ، وبكلمة مختصرة ، المافيات .

□ « غياب الذات » لم يعد مبدءا للفلسفة الفنية الاسلامية وحسب ، ان الفن الغربي الحديث يصل في بعض تطرفاته الى غياب الذات ، لنفكر في التجريد الهندي ، في مبدء المصادفة الموضوعية ، وحتى اقصى الذاتية يؤدي الى اقصى درجات الغياب .

— مع ذلك تبقى هناك نسبة من الذاتية في الفن الغربي . على كل ، عندما قال الفن الحديث بالشكل كمضون اقرب كثيرا من الفن الاسلامي او بعض خصائصه . ونستطيع ان نذكر في هذا السياق الكثير

من انجازات الفن الحديث وخصوصا تلك التي اخذت الخطوط واعتمدت على بعض الاشكال الهندسية للتجريد ؛ نستطيع ان نذكر هنا فزاريلي ومن يدور في فلكه .

□ مثل هذه التجارب ليست بريئة ، والايهام او الخداع البصري الذي نجده فيها ، له علاقة بمشاكل الفن المنظوري والمدى الثلاثي الابعاد ، وهذه المشاكل بعيدة عن التراث الاسلامي .

— طبعا : الاقتراب في بعض الصفات وبعض الاساليب يبقى بعيدا من حيث وضع الفنان ومعنى الفن وغايته ، لسنا في حال تعميم الفن الاسلامي كنموذج على العالم ان يتناوله او يقتدي به او يدع من خلاله ، على العكس من ذلك ، ان اقتراب بعض التجارب الغربية من الفن الاسلامي شهادة عظيمة على الابواب المفتوحة لاستلهام هذا الفن في فنون حديثة ، والاستفادة من مبادئه لتحقيق انجازات جديدة ، انما تبقى هناك بعض النقاط الاساسية ، واولها وظائفية الفن الاسلامي التي لم تتراجع بعد في الفنون المعاصرة ، لا يزال العمل الفني الغربي يضع مسافة محرمة بينه وبين المتلقي ، اما العمل الفني الاسلامي فيظل بينك وبينه احتمال ، مهما كان فرديا : احتمال ان يكون ساحة او سجادة او بابا .

□ يمكن قول الشيء ذاته عن تجربة مدرسة الباوهاوس الالمانية ، وكذلك تجارب بعض الفنانين الذين وظفوا اعمالهم صناعيا ، واهم اعمال ( لوك بيريه ) مثلا اصبحت اسيجة وساحات عامة ؟ .

— كل هذه التجارب تبقى استثناءات . وقد نفذت كشاهد على امكانية تحويل العمل الفني الى اعمال لها وظيفتها العملية .

□ نتحدث في كتابك عن « قراءة الشكل كمضون » — كيف ترى لا ماذا ترى ، اهذا ما يلخص في نظرك « حداثة » التراث الاسلامي ؟

من دون شك ، كما اشرت في الكتاب ، لا بد من احياء لغة العين . فجميع مفردات الفن الاسلامي هي مفردات شكلية بمعنى انها محصورة بالشكل كلفة قائمة بذاتها ، ليس الشكل هنا رمزا لمضون ، صورة لمضون ، ليس اصطلاحا ، بل هو قائم بذاته ، ومن ثم مضمونه منه وفيه . فالخط العريض يتضمن معنى العرض والمستقيم يتضمن معنى الاستقامة والخط المنحني يتضمن معنى الانحناء ، واتجىء المعاني او يتركب المضمون من هذه العلاقات بين مختلف الاشكال المستقيمة والمنحنية ، العمودية والافقية ، وتتلون هذه المعاني بتلون هذه العلاقات او بالاحرى تتضح المعاني

المحددة بالنظامية التي تمضي بها هذه العلاقات ، وحينما نعود ونأمل أننا نقف أمام مضامين مطلقة - فالاستقامة والانحناء هنا مستلهمان من الاشكال الطبيعية في الوجود - تتبين لنا خفايا ومدارك هذه التجليات الآن ، وهكذا فحين تفرق العين أو تصفي لهذا النظام ، لهذا التالي أو لهذا التجاور بين الاشكال ، يدخل الجسد كله ، والكائن كله ، مع هذه النظامية ، فيصفو الدهن أو ينبلج مع هذه الحركية فيولد المضمون الخاص ، مما يعني إن مضمون الفن الاسلامي أو معناه الاخير هو دائما خارج العمل الفني ، انه كامن باستمرار عند المتلقي ، عند المتأمل ، عند القارئ ؛ وهذه هي المرامي التي اشار اليها كل من الامام الغزالي ، وجلال الدين الرومي ، في اشاراتهم الواضحة الى تجاوز الصورة الظاهرة بسرعة الى باطنها ، حيث تكمن القدرة كما يشير (الغزالي) . وحيث تنجلي الصورة أو يرتفع الحجاب كما يشير ( ابن عربي ) فما دمنا خلج المكان المحدد ، وخارج الزمان المحدد ، فنحن اذا امام الثوابت ، أو المبادئ الاساسية التي ، في تعدد تجلياتها ، تحيل المكان الى مكان بلا حدود ، وتجعل من الزمان زمانا بلا اوقات .

□ **الشهادة للمطلق ، غياب الموضوع ، اللازمانية والامكانية ، ليست هذه ايضا من صفات اهم التيارات الحديثة في الفن الغربي ؟**

- الفن الحديث قال بالشكل واعطى ايضا حياة كاملة للالوان ، ومع هذه القيم الفنية اقرب الفن الحديث من القيم الجمالية للفن الاسلامي ، ولو ان قيم الفن الحديث جاءت نتيجة لصراع مع قيم فن النهضة ، وجاءت نتيجة للتقنيات التي قدمتها الثورة الصناعية ( الكاميرا ) ، الا ان هذه الشكلية ظلت قلقلة لغياب القصد الداخلي أو الباطني والايجابي ، فلقد تمحورت معظم هذه التوجهات كرد فعل على الصورة ، وانحرفت في مسارها نحو استعراضية مثيرة أو عدائية ، فالاثارة والدهشة ومخالفة الذوق والصلمة هي العناوين أو هي المضامين التي راحت هذه الشكلية تستجديها ، فخرنا بذلك نضج زمن تجلي المعاني والمواقف الانسانية العميقة ، نضج تجلي الشهادة لحقائق انسانية شاملة ، وجاءت الولادة قصيرة .

□ **فإذا انت لا تقف موقف الحياء الذي يفهم من قولك « الماء حق والنار حق ... » ها انت تفضل بوضوح ماء التراث على نار الحنائة ؟**

- انه موقف شخصي . على كل حال ، عناصر التقارب التي ذكرتها هي أعمق ما حدث في الفن الحديث ، فان الجهود التي سعت الى استقلال الفن أو تحريره من الادب ، من الاستعارات والرموز ، وجعله عالما قائما بذاته ، لغة قائمة بذاتها ، هي من أعمق

اضافات العصر ، ولقد استطاع الفن الحديث بهذه التوجهات ان يكون عالميا ، وأن يكون على الرغم من الثورات المضللة التي وصلت الى حد الشتائم والسخرية ، ان يفرض حضوره وأن يصل الى العديد من الشعوب ، والمجتمعات البعيدة عن مراكز ولادته وانتشاره .

### خصوصيته

□ **كيف تحل التناقض بين هذا التركيز على الشكل في الفن الاسلامي وبين الدعوة الى قراءة الباطن من خلال الظاهر ؟ ما هو هذا الباطن الذي يجب قراءته ؟ واذا كان واحدا الى هذه الدرجة ، فما جدوى تكراره ، وكيف يقدم مكرره فنا جديدا ؟**

- هنا يكمن خصوصية الفن الاسلامي ، وربما علينا هنا ان نستعين بابن عربي الذي يقول لنا ان الحق ( واحد ) الا انه لا يظهر مرتين في صورة واحدة ، اننا ، كقراءة تفسيرية لهذا القول ، نستطيع ان نرى في كل شروق شمس شمس جديدة ، وان نرى في كل تفتح وردة جديدة ، واذا خانتنا قدرة المنفذ ، نستطيع ان نرى مع كل اشراق شمس يوما جديدا او مع كل تفتح وردة حبا جديدا ، الا اننا ايضا نستطيع ان نلاحظ قدرتنا على ان نفهم عيننا حين تكون تتأمل نارا مشتعلة ، أو موجا يتدفق ، فالنار واحدة والموجة واحدة ، الا ان هذه الوحدة تشكل في مئات الصور ، باستطاعتنا ايضا ان نقيم الآن معرضا يضم فقط البسمة كما كتبها ، كما خطها ، مئات الخطاطين في الشكل والنظام والشروط نفسها ، الا ان انحناء الف ، امتداد راء أو نون ، تكشف زخرفة أو حيوية حركة تجعل من هذا الواحد المتشابه عديدا متنوعا ، ان شدة الواحد هي غنى المبدأ وكلما ازداد المبدأ غنى ازدادت احتمالاته ؛ فالواحد بهذا المعنى هو الكل .

□ **تركز كثيرا على الوجه الديني للفن الاسلامي ، ولكن لماذا يتعد الفن التصويري عن السردية وعن وصف العالم والتعبير عنه ، بينما القرآن نفسه يقول اننا نقص عليكم اروع القصص ؟ لماذا لا يقص الفن الاسلامي؟**

- من الخصائص المميزة ايضا للفن الاسلامي انه ديني في الاصل انما ليس تبشيريا وتلك واحدة من الاضافات الكبرى في تاريخ الفنون . فالفن أصلا ديني كان كذلك قبل الأديان السماوية المعروفة ، فالفن الفرعوني ديني تبشيري أيضا ، وفن ما بين النهرين شبيه بالفن الفرعوني من هذه الناحية ، والفن البيزنطي الاقرب للفن الاسلامي فن ديني تبشيري الا ان الفن الاسلامي لأن يكون ديناً من دون تبشير ، فالدينية التوحيد التي جاء بها الاسلام كدين فتحت المجال للفن



طبعا روت الكثير من المنمنمات قصصا او بالاحرى قصص الكتب المقدسة ، فنحن نستطيع ان نتأمل حتى الآن عشرات من المنمنمات تروي قصص الانبياء ، قصة مريم ، قصة المعراج ، قصة يوسف وزليخة ، وثمة عشرات من المنمنمات تتناول قصص الصحابة والاولياء .

□ ولكن النظام الفلسفي الذي يحدد ، حسب كتابك ، مبادئ الفن الاسلامي ، لا يشمل هذه المنمنمات ، فهل هي على هامش الاسلام وضد ؟

— انها موجودة على كل حال ؛ وهذا الجدل لا يدخل في مجال بحثي ، الملفت ان جميع هذه المنمنمات لا تركز على القصص التي تزيناها او بالاحرى ان فنيها سريعا ما تتجاوز الموضوع لتنصب على التأليف والالوان والزخرفة والخط ، ويجب الان ننسى ان جميع الصور ليست صورا شخصية بل هي رسوم تتشابه في العيون والملامح وتخلو كليا من التعبير ، وهي مسطحة رمزية اذا شئت او اشارية ، تشير لتفرق في رسم الاشجار ، والوحدات الزخرفية ، لتعود فتنضم الى نظام الزخرفة والخط والعمارة اي لتعود فتلتقط الخصائص ، والمميزات نفسها التي عرفت انواع الفن الاسلامي الاخرى ، ويمكننا ان نشير الى ان المنمنمات التي عبرت عن مضمون القصة او وضحت عداها الفنانون والمثقفون في اوانهما ، كما يعدها الآن مؤرخو الفن ، اعمالا شعبية لا تتضمن تلك القيم الابداعية الكبرى .

□ تشدد في كتابك على وحدة الفن الاسلامي ، لكن يلاحظ مثلا ان اختلاف فسيفساء الجامع الأموي عن غيرها من الآثار الاسلامية ليس اختلافًا تقنيا وحسب ؛ لقد أدى الى ظهور المحاكاة ...

— ان فسيفساء الجامع الأموي في دمشق وفسيفساء قبة الصخرة هما الاثران الوحيدان اللذان يشدان على خصائص الزخرفة الاسلامية ، خصوصا في الجامع الأموي حيث تبدو مناظر لعمارات وأنهار وأشجار مثمرة وملاعب سباق الخيل ... ولقد أثارت هذه الفسيفساء الكثير من النقاشات تاريخيا . لكننا نستطيع ان نقف عندها لكونها المنطلق الاول للفن الاسلامي ، كاشارة لانتصار الدعوة الجديدة ، وخصوصا بالنسبة الى المكان الذي يقوم عليه الجامع الأموي الكبير ، فاذا كان هذا المكان قبل الجامع هو كنيسة بيزنطية ، فانه كان قبل الكنيسة معبدا لجوبيتر ، وكان قبله هيكلا للاله حدد ، نستطيع اذا ان نستنتج انه مكان لاعلان السلطة ، ومن ثم فان هذه الفسيفساء البيزنطية الطابع هي الشهادة لانتصار الدعوة الاسلامية او السلطة الجديدة .



■ صفحا خزف، ازنيك تركيا، القرن ١٧ م. لاحظ كيف شكلت دائرة الصحن الداخلية وحدة زخرفية قابلة للتكرار، فيما تألف اطار الصحن الدائري من تكرار وحدتين زخرفيتين.. والدائرتان تستلهمان عالم الزهور (فوق)، بينما تمت اسلبة طائر الطاووس (تحت)، وكأنه جزء لا يتجزأ من عالم النبات، او اوراق الازهار. في الوقت الذي يمكن فيه قراءة اطار الصحن، كاسلبة للغيوم، وبالتالي يتحول الصحن بكامله الى ارض مزهرة، وسما غائمة ■



الاسلامي لان يكون دينيا من دون تبشير ، فالدينية هي هنا التزام هذا الفن بالمبادئ ، بالرؤيا الشاملة التي جاء بها الاسلام للانسان والكون ، وعدم تبشيره يتجلى في قدرته على ترجمة هذه المبادئ الى لغة فنية صافية .

# هَلْ هَرَبَ غوغان أَمْ أُجْبِرَ عَلَى الْهَرَبِ

التقليدية في ذلك الزمان ، وكانوا ، عندما ذهبوا الى  
القصر الملكي في فرساي يطالبون بالخبز ، عندما دعته  
الملكة ماري انطوانيت الى اكل الكاكو بدلا عنه (٢) .  
قامت الثورة على حساب وأعمال الشعب ، فالذي  
قبض على الملك دون خوف ، حينما حاول الهرب ،  
مع عائلته ، والالتحاق بالأعداء من النمساويين والالمان ،  
كان رجل مواطن بسيط يدعى درويه .  
وقام ( روبسبير ) العظيم وجماعته بتأسيس  
الثورة ودحر أعدائها في الداخل ! أمثال أهل الفانديه  
وأهل البريتاني .

د. سلمان قطايت

مدخل :

كذلك فعل ضباط الثورة الصفار حينما هرب  
الكبار وكان جلهم من النبلاء ، فدحروا الجيش  
النمساوي الرهيب في معركة ( فالمي ) الشهيرة كما  
أجبروا أسطول بريطانيا واسبانيا على الهرب ، وكسروا  
الجيش الألماني على الحدود البلجيكية .  
ولكن البورجوازية سرعان ما تأمرت فقضت على  
الثورة ، وحولت الشعب الى عسكر من عساكر جيش  
نابليون ، ينهب ويسلب باسم الامجاد العسكرية  
النابوليونية .

فعاد الشعب من جديد ينوء تحت وطأة مؤامرات  
البورجوازية من جديد .

فقام بثورة علومة ، يعتبرها المؤرخون الثورة  
الشعبية الحقيقية وذلك عام ( ١٨٤٨ ) ، ولكن  
البورجوازية عادت فتأمرت من جديد ووضعت  
الامبراطور نابليون الثالث على رأس الدولة .

بول غوغان ( ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ) فنان يعد من  
الانطباعيين ، ولكنه تميز وانفصل عنهم في الكثير من  
المفاهيم الفنية والفلسفية والسياسية .  
ولا حاجة بي الى الاسترسال في سيرة حياته  
الحافلة ، ولا في سرد مغامراته الكثيرة (١) ، ولا التعرض  
الى آلامه المبرحة التي عانى منها الكثير بسبب طبعه  
تارة ، وبسبب سوء خطه تارة أخرى ، وكثيرا بسبب  
مناوئة زملائه وأهل جلده له .

عندما قامت ثورة ١٤ تموز عام ( ١٧٨٩ ) ، كانت  
لها اسباب كثيرة ، وليس من صلب موضوعي التعرض  
لها ، ولكن لا بد من الإشارة الى البعض مما يشرح  
ويفسر لنا الجواب الذي طرحته في البداية ، قامت  
الثورة على أيدي أبناء الشعب الفرنسي نفسه ، فلقد  
هوجم سجن الباستيل من قبل أناس كانوا مسلحين  
بالمعاول والمناجل وبنادق الصيد ، الى جانب الاسلحة





ولد ( بول غوغان ) عام الثورة هذه أي ( ١٨٤٨ ) .  
كان أبوه كلوفيس غوغان صحافيا جمهوريا ثوريا  
حرا ، غذي بأفكار الثورية لثورة ١٧٨٩ أي :  
المساواة . وخاصة حقوق الانسان . الذي يتول أول  
بند فيها :

**[ يولد البشر احرارا ويظلون كذلك . وهم  
متساوون في الحقوق ] .**

الذلك عندما تعرف على ( الين شازال ) ، وكان  
والدها فنانا حفارا ، وأمهها هندية حمراء ، أحبها  
فتزوجها ، فانجبت له الفنان ( بول ) الذي ولد بينما  
كان والده خلف المتاريس يقاتل للحفاظ على مكتسبات  
الثورة والدفاع عن المساكين ، وخاصة عن المبادئ  
التي آمن بها ، الى جانب الفنان ( هونوريه دوميه ) .

وعندما فشلت الثورة راح اليمين الحاقدا يقتل ،  
ويشرد ، ويطارد كل الثوريين ، وكان من جملة  
المطالبين : ( كلوفيس غوغان ) عندئذ عرضت عليه  
زوجته الين الهرب الى ( البيرو ) موطن أهلها من أمها .  
فذهبت العائلة الصغيرة على ظهر باخرة ، وكان  
الطقس شتاء ، وكان الشتاء قاسيا ذلك العام ، فسقط  
( كلوفيس ) صريع المرض ، ثم مات ، ولما تجاوز ( بول )  
الثانية من العمر : فالقي بجثته في مياه المحيط الباردة ،  
وظلت الأم اربعة أعوام ، ثم عادت الى مدينة اورلئان  
حيث كان يعيش ايزاندور عم الفنان ، فرباه زمنا .

وحرصت الأم خوفا على ولده أن تربيته تربية  
محافظة تقليدية حتى لا يتعرض لحياة عنيفة ، ومضطربة  
مثل حياة والده ... ولكن : فتقدرون ، فتضحك  
الاقدار .

نعم ، ظل ( بول ) مثال ذلك الموظف الممتاز المثالي ،  
في البنك حتى بلغ الأربعين من العمر ، ولم تكن صورة  
أبيه تفارق رأسه ومخيلته ، فما أن رزق بصبي ، بعد  
زواجه من الدانيماركية ( ماتيه صوفي غاد ) حتى  
أسماء ( كلوفيس ) وعندما رزق بفتاة أسماه : ( الين )  
باسم والدته التي كانت قد توفت ، أما ابنه الثالث  
فأسماء بول على اسمه هو .

لا يذكر لنا المؤرخون تماما كيف تفجرت الرغبة  
عند ( غوغان ) في الفن وامتهانه وفي الرغبة الملحة في  
السفر ؟ يقولون أن كان له صديق يهودي في البنك  
يدعى ( شوفنيكير ) وهو الذي حمسه ... ولكن  
البعض الآخر لا يذكر حتى اسم هذا اليهودي .

أن ثمة بعض الحوادث السياسية والفكرية التي  
تدعو الى التفكير والتأمل والبحث عن عوامل أخرى .

عندما استلم الحكم الامبراطور نابليون الثالث

( ابن أخ الاول ) ، واطاح بالجمهورية الثانية بانقلابه  
عام ( ١٨٥٢ ) ، راح يوطد حكم الملكية ، فتحلق حوله  
أشجع الرجعيين . فراحوا يضعون النظريات المختلفة ،  
وقام ( شاتوبريان ) فالتف كتابا ضخما بعنوان « عظمة  
المسيحية » وهو مليء بالدس والكذب والأفكار العرقية  
الكرهية ، ولم يلبث أن قام ( رينان ) فأصدر كتابه  
« حول الأعراق » وراح ( فاجنر ) في كتابه عن اليهودية  
يبث أفكارا على غاية من الرجعية والقدارة .

ولكن الامبراطور لم يأبه للحقد الدفين الذي زرعه  
عنه خلال حروبه ضد الشعب الألماني ، وإذا ببيسمارك  
يهدد ثم يزحف بجيش عرمرم فيحتل منطلق كبيرة من  
شرق فرنسا ، فيهرع الامبراطور بجيش كبير ، ولكنه  
يستسلم مع ١٥٠ ألف جندي ، فيؤسر وينف الى  
انكلترا ، ويتقدم الجيش الألماني فيحاصر العاصمة ،  
فتهرب الحكومة الى بوردو (٢) ، وتقوم الكومونة ، ولكن  
باريس بعد حصار رهيب ، ومجاعة دفعت الباريزيين  
الى اكل الكلاب والقطط والجرذان ، مع برد لم تر  
العاصمة مثله منذ سنوات سقطت في يد العدو ، عندئذ ،  
قام سكان مدينة فرساي (٤) ، وهم أكثر سكان فرنسا  
رجعية حتى يومنا هذا ، فهجموا على سكان باريس  
وقتلوا وذبحوا منهم في أسبوع واحد ثمانية عشر ألف  
تقدمي ، ويعرف هذا بالأسبوع الدامي ، الذي يتناساه  
معظم الفرنسيون منهم كبار المسؤولين في البارحة  
واليوم ، ولكنهم لا يكفون عن التذكير بال ( ٢٦٠٠ )  
باريسي قتلوا تحت المعلقة أيام الزعيم روبسبير .

وفي أواخر القرن التاسع عشر بعد الجمهورية  
الثالثة التي كان من أكبر فوائدها أنها أيام الرئيس  
( جول فيري ) افتتحت مدارس في كل البلاد فوحدتها (٥) ،  
حاول البورجوازيون أن يقوموا بلعبتهم الكلاسيكية ،  
وهي تنصيب جنرال على رأس الحكومة ، ولكن الجنرال  
( بولانجييه ) فضل في آخر لحظة الانتحار على قب  
حبيبته في بروكسيل .

ولكنها عادت ، وبمناجاة فنصبت الجنرال دوغول  
عام ( ١٩٥٨ ) ، الذي كان يمهد الطريق لعودة الملكية  
وتسليم الحكم الى الكونت دو باريس ... لولا ثورة  
( ١٩٦٨ ) .

عندما شعر غوغان باندفاع نحو الفن ، كان ، في  
راي ، اندفاعا للتحرر الكامل من تفاهات المجتمع  
البورجوازي المبني على النفاق ، في ذلك الزمان ،  
والذي كان يعيش فيه غارقا في وحله حتى أذنيه ،  
خاصة وأن زوجته كانت من تلك النسوة اللواتي  
لا يحدن قيد أنملة عن تلك المبادئ الجامدة التي ربيت  
عليها في كوبيهاجن عاصمة الدانيمارك .

كانت رغبته ، وكان قراره بالتفرغ للفن ثورة





وطلب للحرية من تلك القيود .

كان يكره الكذب والنفاق الذي اتسمت به تلك المجتمعات ، كان يعشق البساطة والصدق ، كان قلبه كبيرا يحب الإنسان ويحب كل جميل وإنساني ، كانت كل تلك المظاهر النافهة عن الفن وعن الأعراق ، والأمجاد تثير في نفسه الإقياء والغثيان .

عندما بدا الفن ، وقبل أن يتفرغ له ، اشترى بضعة لوحات لمونيه ، ثم تجرأ فعرض عليه بعضا من لوحاته ، وقال معتبرا أنها لوحات هاو ، فاجابه مونيه كلا أنها جميلة ولوحات الهواة سيئة رديئة ، ولكنه عندما امتهن ، وأراد المساهمة في معرض للانطباعيين عارض مونيه ووصفه بالمشوش ؟؟ ..

مات ( غوغان ) ولما يجاوز السابعة والأربعين من العمر ، ومات ( مونيه ) وقد جاوز الخامسة والثمانين في بيت من أجمل ما رايت في حياتي ، يكفي أن أذكر أن رئيس وزراء اليابان السابق أصر على زيارته لما سمع عنه عن حق من وصف ، كان مونيه مدلا ، بلغ فيه الأمر أن ( جورج كليمانصو ) نفسه كتب عنه كتابا دافع عنه بينما كان غوغان يلقي الأزدراء .  
— لماذا ؟

كان مونيه يقضي الساعات الطوال في رسم انعكاسات الشمس على كاتدرائية مدينة ( روان ) . بينما كان ( غوغان ) يرسم أولئك المضطهدين من شعوب المستعمرات .

كان مونيه يقوم بمعارض يتعارك الناس لدخولها لتأمل الطبيعة الفرنسية الجميلة ( كنا ) ، بينما كانوا يستقبلون معارض غوغان بالسخرية والسباب والشتم .

وعندما أقام آخر معرض له عام ( ١٩٠١ ) لقي الهول من السب والهجوم حتى كاد البعض أن يمزق لوحاته .

لم يكن السبب فنيا استطيعا بل عرقيا حاقدا . ففي عام ١٩٠٠ أقيم المعرض الدولي في باريس ، وحضرته الأمم الراقية والمتقدمة وبلغ من عرقية ووقاحة المشرفين أن جاؤوا بهندي أحمر وأفريقي أسود ، وراحوا يقفون هازئين ساخرين وداعين إلى التمييز بين الحضارة والوحشية ( كنا ) !!

وعندما ذهب ( غوغان ) إلى الجزر البعيدة ، ورأى كيف يعامل أولئك البشر تلك المعاملة التي اختص بها المستعمرون ، ولا يزالون ، ثارت ثائرتة فراح يدافع عنهم بمجلة ، كان يكتبها بيده أسماها الزنابير وزأح يهاجم فيها رجال الشرطة ومطران الجزيرة المبشر الكاثوليكي ، فاغامت المجلة فاصدر

أخرى باسم ابتسامة فكان مصيرها كاختها (١) .

كان يعيش مع أولئك الناس ، باحترام ومودة ، والسبب في ذلك أنه كان ديموقراطيا حقا ، لأن الديموقراطية : تعني احترام الآخرين ، ومعاملتهم على قدم المساواة .

هكذا فعل غوغان ، ولكن الجميع كان ضده ، زملاءه ، وخاصة ذلك التاجر القدر الرهيب المسمى ( امبرواز فولارد ) الذي كان ينظر ، على ما قاله في مذكراته ، إلى الفنانين نظراته إلى الحيوانات المتوحشة ، وكان يسمي غوغان : ( التمساح ) فكان يتفنن في تعذيبه ، وكسب المال من أعماله وأمداده بالمال بقطرات ، كانت معاملته له على أساس طبقي عرقي كرويه ، وليس لأسباب فنية ، وحوث أن ذهب إليه ( إلى التاجر ) بعض الشباب من الذين كانوا يودون مزاوله المهنة نفسها ، فافهمهم أنه إذا كانوا يحبون الفن والفنانين فلا داعي لمزاوله هذا العمل ؟؟ ..

كم كان غوغان يحب أولاده ، وكم كان يشعر بالآلام لأنه لم يكن معهم دوما ، وكم كان يحب ابنته الين التي باتت تذكره بأمه ، وكم كان ألمه عظيما عندما بلغه نبأ وفاتها وهي لما تجاوز التاسعة عشر من عمرها .

كان يقول : [ أنا فنان عظيم لذلك أتالم كثيرا ] . لهذا وعندما استلم اليسار الحكم في فرنسا من جديد بدأ ذكرى المئة الثانية للثورة بمعرض ضخم لهذا الفنان الذي أفهم إلى حد ما ، أبناء جلدته أن للأقوام التي يدعون أنها متوحشة حضارة فنية ممتازة وقيمة علينا أن نحترمها كما نحترم مظاهر حضارتنا نفسها .

ودليلي أن من أواخر لوحاته ، [ امرأة أوروبية شقراء ، وأخرى سمراء ذات تقاطيع شرقية ] كلاهما على مستوى واحد ويميل رأس كل منهما نحو الأخرى في حركة اخوية إنسانية رائعة .

والآن يتدافع الناس لرؤية أعمال هذا الفنان الإنساني العظيم ، وبعضهم يتجاهل رسالته الإنسانية فلا يرى في اللوحات سوى فنا أوروبيا ، عبر فيه غوغان عن المفاهيم الغربية بواسطة مواضيع تفريسية أو استشراقية كما فعل قبله الرجعي ( دولاكروا ) وبقيّة الفنانين من المستشرقين الذين كانوا لا يرون في الشرق سوى ( الحريم ) والقتل يقطع الرأس ، والعيش في الصحراء كالبهايم ، ومعها .

اليوم وقد مضى على الثورة مئتي عام ، لازال السواد الأعظم من الفرنسيين يبصق بأعماله ، على أبل ما جاء به أجداده من أفكار .. بكل أسف .





## عنواغات

التي قتلت ماوا الزعيم الكبير .

كذلك فلقد احتفلت بوضع اكاليل في باحة الشرف في قصر

( فرسايل ) حزنا على القتل من الضباط والجنود الذين

قتلهم الثوار اثناء هجومهم على القصر . الخ .

( ٥ ) كان جيش الامبراطور نابليون الاول والثالث من اليمين ،

والذين كانوا لا يتكلمون الفرنسية بل لغاتهم المحلية . وكان نابليون

الاول يتكلم الفرنسية برطانة ايطالية ، ويقع في اخطاء املاية

ونحوية فاحشة ، لقد وحد جول فيري الاشتراكي فرنسا

بتوجيهه برامج التدريس واللغة ونشر المدارس والعلم .

( ٦ ) بلغ الامر في المسؤولين في الجزائر أنهم اتهموه بالاحاد وتناول

المخدرات ، بل ورفض دفع الضرائب وقسموه للمحاكمة ،

لولا أن ملاك الموت انقذه من غلام وذل السجن .

## هوامش وتعليقات :

( ١ ) راجع كتابي المرسلة الانطباعية منشورات وزارة الثقافة

— دمشق — عام ١٩٧٤ .

( ٢ ) ليس الكاتو تماما بل نوع من الخبز المعجون بالزبدة والحليب

المسمى « بريوش » .

( ٣ ) راجع أحد الكتب التاريخية المتعلقة بالموضوع للمزيد من

التفاصيل .

( ٤ ) بينما يقوم الفرنسيون في كل مدينة باحتفالات تذكري بالثورة

ومبادئها ، تقيم ( فرسايل ) معرضا عن لويس السابع عشر

( ابن السادس عشر الذي قتل على المقصلة ) وتثير المواطف

حول مصيره .

كذلك فهي تستعد لاقامة معرض عن الجريمة ( شارلوت كورداي )

# غوغان

## والفكر دوس المفقود

إعداد: محمد دنيا

يلق العناية والاهتمام الكافيين ، وإذا حدث ولقيهما فمشوهان ومنقوصان ، ما إن تمثل الناس الانطباعيين في بداية هذا القرن حتى أتى ( بيكاسو ) و ( براك ) و ( ماتيس ) ، ليقلبوا كل شيء ويقدموا رؤية جديدة للعالم . وفي تلك الاثناء ، طمس تاريخ الفن دور ( غوغان ) أكثر مما ينبغي ، في غالب الاحيان ، مع ذلك ، فخارج اطار الصور البسيطة ، ذات الجمالية ( البدائية ) ، والعريقة القدم في آن واحد ، التي ابدعها « رسام الجزر » ، يستحيل فهم تطور فن القرن العشرين ؛ وتلكم هي المفارقة : حياة غوغان جذابة أكثر من فنه ، [ ان قلت لكم أنني بسبب النساء قد هبطت من منزلة ( بورجيا واراجون ) ، نائب ملك البيرو فستقولون ان هذا غير صحيح وأنني مدع ] . هكذا بدأت اعترافات غوغان ، فيما مضى وفيما بعد ، الا ان كل ما يرويه ( تقريبا ) صحيح لقد كان حفيد ( فلورا تريستان ) ، التي كانت البنت الحقيقية لاحد اثرياء البيرو ، الدون (ماريا يوتريستان) اي ( موسكونزو ) ، كانت ( فلورا ) متهوسة وجميلة ، لا تخلو من الطيش ، وصديقة ( لجورج صاند )

كان ( غوغان ) من بين جميع الفنانين الحديثين ، اول من عرفته عوالم الاسطورة : فشخصيته كفنان ملعون ، وصداقته الصاخبة مع ( فان غوغ ) وهجرته الى ( تاهيتي ) رفدت كلها ( الاسطورة الغوغانية ) ، الا انها خطفت رسمه .

قد يبدو للبعض انهم يعرفون كل شيء عن ( غوغان ) ، رسام التاهيتيات المتعريات ، والمناظر الاستوائية ، الا ان غوغان ، مع رسمه خطوات حياته كشخص منبوذ اجتماعيا ، وكرسام ملعون ، وابداعي فاضح ، بذل كل ما في وسعه كي تطفى اسطوره على فنه ، معروفة كلها اوقات هجرته المتعاقبة ، ومغامراته النسائية الغريبة وصرخاته كإنسان ، الا ان فنه لم





و ( برودون ) و ( الاب انغانتان ) وكان زوجها طليعاً حجرياً يمضي عقوبة الاشغال الشاقة ، في هذه الاثناء ولد غوغان ، ولمدة عشرين سنة ، بسبب محاولته خنق زوجته في لحظة من لحظات الغيرة ، ولد ( بول ) في باريس ، ٧ حزيران ( ١٨٤٨ ) ولكن في تشرين الاول من العام التالي ، قرر والده ، وهو صحفي معارض للملكية ، ممن خيب آماله انتخاب ( لوي نابوليون بوناپرت ) لرئاسة الجمهورية ، أن يلحق بأهل زوجته في البيرو ، في شهره الخامس عشر ، انطلق غوغان في أول رحلة إلى الجهة الأخرى من الكرة الأرضية ، التي لم يجد فيها الوالد سوى العنف ، حيث تورط في نزاع مع أحدهم اختنق على إثرها في نوبة غضب حادة ، ودفن في ( بورت فامين ) باتاغونيا .

وعلى الرغم من سيرة جدته المنوه عنها ، وسجن جده مع الاشغال الشاقة ، وطبع والده الغضوب ، فإنه كان لغوغان ذكريات ناعمة في طفولته الأولى في ( ليما ) عند عمه الأمريكي ، لقد أمرته هذه الحياة الأولى بألوان جميلة ، وصخب ، وعبق ، مما جعل بلريس ، ببرودتها وألوانها المكفهرة ، أشبه بالعقوبة في عينيه : بعد أن أمضى عدة أشهر كمبتدئ في قيادة السفن التجارية البحرية ، انتقل للعمل لدى أحد سماسرة الأوراق المالية ، حدث ذلك في العام ( ١٨٨٢ ) وفي سنته الرابعة والثلاثين ، لم يعد ( غوغان ) سوى واحد من الرسامين المحبوبين أيام الأحد ، ولكن في تلك السنة ، وعقب انهيار البورصة تخلى عن مهنة المال ، وكانت قطعة لها نهاية عام ( ١٨٨٦ ) عند فرض على نفسه أول غربة له في ( بون - آفن ) : [ أحب بروتاني ، لقد وجدت فيها البرية والبدائية ، عندما طرقت قدمي هذه الأرض الفرانكيتية سمّت صداها البهيم ، والكثيم ، والقوي ، الذي طالما بحثت عنه في الرسم ] .

ويصح القول إن فنه تلبس كل شخصيته منذ عام ( ١٨٨٨ ) أما أشهر لوحات هذه المرحلة فهي لوحة ( رؤيا بعد الموعظة ) : [ بقع كبيرة من الألوان الغامقة ، الموحدة ، والمحاطة بلمسات أغمق ، على طريقة الزجاج ، وبساطة في الأشكال ] وفي ذلك ، وجد غوغان أسلوبه . وحينذاك ، قرر مغادرة ( بون - آفن ) ليلحق بغان غوغ في « آرل » ، ولا يعرف عن ( غوغان ) خلال هذه الفترة التي انتهت نهاية سيئة ، سوى القليل من الأشياء ، ومنذ وصوله إلى هناك ، وجد غوغان كل شيء ( شحيحاً ، مناظر الطبيعة ، والناس ) . أما فان غوغ المتعطش للحرارة الإنسانية ، والحوارات الذهبية ، فكان ينتظر الكثير من قدوم ( غوغان ) . ولكن سرعان ما تسمم الجو بينهما ، وأضحى فانسان أكثر فأكثر

عدوانية كلما شعر في ( غوغان ) رغبة في الرحيل عن ( آرل ) ، والتتمة معروفة ، ففي ليلة رأس سنة ١٨٨٨ ، وبعد شجار كان أعنف مما مضى ، ترك ( غوغان ) صديقه وذهب لينام في الفندق ، وفي أمل مجنون لقصر صديقه على الاهتمام به ، قطع ( فان غوغ ) جزءاً من أذنه ، وهام على وجهه في شوارع المدينة ، كالأشقياء ، وفي اليوم التالي ، أدخل فانسان ( فان غوغ ) مشفى آرل ، بينما عاد ( غوغان ) على وجه السرعة إلى باريس ، مرحلة آرل لم تكن قط ايجابية على صعيد الرسم ، ولقد تساءل الكثيرون عما تركه كل من هذين الرسامين الكبيرين ، كل منهما في الآخر من بصمات ، الشيء المؤكد هو أن ( فانسان ) هو الذي اقنع ( غوغان ) بالرحيل إلى تلك الجزيرة ، التي لم تكن معروفة جيداً : تاهيتي . في ربيع عام ( ١٨٩٠ ) ، وعندما أدخل فان غوغ مرة أخرى إلى ملجأ سان ريمي ، كان غوغان ما يزال يحلم بالهجرة . وفي أيار عام ( ١٨٩١ ) توجه أخيراً إلى مرسيليا ، التي ستشهد موت ( آرثر رامبو ) بعد شهر من ذلك التاريخ ، في مشفى ( كونسيبسيون كي ) . وهو ما كان يجهله غوغان بالتأكيد . .

عندما عزم غوغان على الرحيل إلى ( تاهيتي ) كان مقتنعا بأنه سيمضي فصلاً من العام في الجنة : [ كان كل شيء في الطبيعة يبهمني ويفتنيني ] . هذا ما كتبه ، متجنباً أن يضيف أن التاهيتيات قد رغن له كثيراً أيضاً ، ومن هنا هذه المجموعة الرائعة من النساء المسححات أو المستريحت : ( آرياريا ) ( دعلبة ) أو ( فاتاتاتي ميتي ) ( قرب البحر ) .

ولكي يسوي مشاكله المالية العسيرة ، ولأن الوحدة بدأت تثقل عليه أيضاً ، وعاد غوغان إلى فرنسا عام ( ١٨٩٣ ) وكانت أقامته هنا حزينة ، وقصيرة ، ومخيبة ، تملأ مثلما سيكون عليه حال العودة إلى تاهيتي مرة أخرى عام ( ١٨٩٥ ) إلا أن غوغان ذهب بعيداً هذه المرة ، إلى ( هيفاهوا ) ، التي قصدتها في خريف عام ( ١٩٠١ ) حيث ساءت صحته كثيراً ، وظلت جيوبه من المال ، وأمسى مقتنعاً بأن حتى أقرب مقربيه لم يعودوا يفهمونه ، واستقر أخيراً في كوخ أسماه ( بيت التمتع ) ، ويمكننا القول أن لوحاته الابداعية في ذلك الوقت [ الفتاة ذات المروحة . . ] كانت تنم عن شهوانية وبساطة فريدتين .

ولد بول ( غوغان ) عام ١٨٤٨ في ( باريس ) ومات عام ( ١٩٠٣ ) .

وقد احتضنت القصر الكبير في بلريس معرضاً للوحات ( غوغان ) استمر منذ ( ١٤ ) كانون الثاني إلى ( ٢٤ ) نيسان ١٩٨٩ ، وقد بلغت تكاليف التأمين على لوحات هذا الفنان ( ٦ ) مليارات فرنك فرنسي .



# فن التصوير في الأراضي المنخفضة

ترجمة وإعداد : عدنان وسوف

وكما تكتسب الخمرة مذاقاً خاصاً ومختلفاً تبعاً لدرجة تعقيفها ومكانها ، فإن التشكيل الفني العظيم ليكتسب جلاء اللون والأسلوب وفقاً للزمان والمكان المناسبين ، وقبل مولد المصور [ جان فان ايك ] كل شيء كان ، وكأنه يحضر ليشكل الخلفية ، التي منها سينهض ذلك الولاء الفريد [ للاعتقاد المسيحي ] : يظهر ذلك بوضوح في اللوحات التي علفت على المذابح في الكنائس ، مثل لوحة مدينة « غنت » ، والتي بدت وكأنها تتويج للأسلوب الدولي الذي عولجت به من قبل ، سواء في أعمال استاذ القرنفل المعروضة في بون أو فريبورغ أو زوريخ أو في أعمال [ كونارد ويتن ] الذي عاصر ( روبرت كامبن ) .

والواقع أن هناك معياراً آخر حسب رأي [ بانوفسكي ] أنه يمكن أن نعرف من أولئك الفنانين المغمورين ، الذين عملوا مع الماريشال [ دوبيسيكوت ] بين عامي ( ١٤١٠ ) و ( ١٤١٥ ) الفنان المسؤول عن انتشار العناصر الأولى لذلك الأسلوب الذي نجد ملامحه واضحة عند [ جان فان ايك ] .

كما يمكن أن نستخلص حقيقة واحدة مؤكدة : هي انه في نهاية القرن الرابع عشر كانت كل الأعمال الفنية الفلامنكية الخالصة فرنسية الشخصية ، وقد بدت مدينة ( باريس ) وكأنها مدرسة دولية بدا فيها نوع من الثورة في التقنية يشق طريقه الى النور ، وهذه التقنية ظهرت خارج اعتبارات البيئة التي تعدت حدود العرق والمناخ ، ممهدة لظهور الحركة الطبيعية العظيمة ، التي كانت محط اهتمام عدد كبير من الفنانين الفلامنكيين .

قال لويس جيليت : [ لا شيء يمكن أن يخفي الحقيقة القائلة بأن ( جان فان ايك ) كان طفلاً باريسياً ، كما بدا على أعماله من تأثير عصر النهضة ] .

وهكذا بدأ فنانون المنمنمات يستبدلون خلفيات لوحاتهم ذات الأوراق الصفراء بالحشائش والورود والأشجار والمناظر الطبيعية ، كما أخذوا يفتحون المجال بالتدرج لظهور تأثيرات المنظور والضوء والايحاء بالبعد الثالث ( الفراغ ) . تلك الحركة الطبيعية التي لم تكن يد الابتذال وعدم الدقة قد امتدت إليها بعد وجدت الحافز المناسب في قصور فرنسا وبورغندي ، وفيما بعد ظهر التأثير الفلامنكي بشكل واضح فيها ، والذي كان بمثابة رد فعل أولي آت من المدرسة الباريسية ، كما نجده في أعمال مثل « عيد البشارة » لكن ما هو في الواقع هذا الفن الفلامنكي الذي نعترم أن يتبع مراحلہ ؟! وكيف يمكننا وصفه دون الوقوع في خطأ [ تين - Tain ] الذي اعتبر العمل

يجب القول وبدون تحفظ ان عنوان هذا البحث [ التصوير الفلامنكي ] يستعمل بالمعنى الواسع للكلمة لينتضمن كل الفنانين الذين اتوا من مقاطعة [ فلاندرز ] بالإضافة الى ذلك أولئك الفنانين الذين ينتمون الى مقاطعات ودوقيات كانت تشكل معاً منطقة [ فيزلاند ] اي الاراضي المنخفضة .

ففي القرن الرابع عشر ، وحسب رأي [ فيرنز جيفرت ] كل شيء أتى من ( باجيكا ) أو ( هولندا ) كان يدعى [ فلامنكي ] ، ولذلك سوف نستعمل هذه الكلمة ، لتدل بها على اعلام هذه الفترة ، هؤلاء الفنانون الأوائل ، الذين اتصفوا بدرجة من المهارة فاقت أولئك الذين مثلوا عصر النهضة .

ومعروف هذه الأيام ان الفن أكثر حساسية من اي شيء آخر ، فهو عرضة للتأثر بتبدلات الظروف والعلاقات ما بين الجزء والكل ، وكما تكون الأفكار العظيمة عرضة لمثل هذه التبدلات ، فإن التشكيل الفني العظيم ينحو هذا النحو أيضاً .



### برودر لأم

ولنحاول الدخول الى روحه تماما ، كما في الفن الفرنسي بدءا من القرية الجميلة وما بعده ، فاننا نجد نزوعا نحو التركيز بحساسية على ملامح الصور الجانبية للامراء والمتنفذين ، واعتقد اننا يمكن ان نميز الفن الغلافكي من خلال التركيز على توسيع الإنارة على صور الشخصيات الفردية ذات الشأن .

ويعكس ذلك ذوقا يتصف بالعزوف عن الاهتمام بالزخارف والميل نحو اظهار الملحقات المرافقة التي تضي الحياة على الموضوع ، مثل ( الكتب ) و

الفني يخضع للحالة الفكرية العامة والعرف السائد ؟ والواقع ان مميزات العمل الفني قد تغيرت بشكل استثنائي ، بدءا من اسلاف ( فان ايك ) وحتى ( بروجيل ) ، فقد تناوبت هذه المواصفات بين الوقار والذي انسجم مع التأمل الديني ، وبين أعمال فنية في اطار قوطي الطراز ، منفتحا على مناظر طبيعية ، تبرز فيها انارة عين الطير ، حين تقدم جموعا غفيرة من البشر موزعين على مساحات واسعة .

دعونا نركز على الوجه الاول لهذا التصوير ،





استاذ الملامى (الفلاندر)

قوية باللونين الازرق والاصفر على ورقة مساحتها ثلاثون بوصة . الحق ان هذا العمل ليفتح اعيننا على واحد من اهم المشاهد المهيبة الجليلة في فن التصوير الفلامنكي كله .

يرينا ( جان فان ايك ) في هذه اللوحة [ القديسة جالسة ، وعلى ركبتيهما كتاب مفتوح وفي يدها سعة نخلة ] الاستشهاد امام كاتدرائية نصف مبنية ، بينما يأخذ البناءون ، وقاطعوا الاحجار ، خلفها وعلى بعد يعملون تحت ذلك البرج المرتفع القوطي الطراز وبالقرب منه .

في البرج ثلاث نوافذ ظاهرة — هذه الفتحات الثلاثة التي اكدها بثلاثة صلبان زرقاء ، باللون المائي تمثل جميعها مرجعا للسجن ، الذي اغلقت عليها ابوابه مع بعض الاوثان من قبل ديوسكيروس ( والد القديسة بربرة ) قبل ان يذهب في رحلة ، لكن بربرة التي كانت قد تحولت الى المسيحية ، حطمت هذه الاوثان مسببة فتح هذه النوافذ الثلاث بقدرة الثالوث المقدس .

( الازهار ) و ( الادوات ) و ( المرايا ) و ( المصابيح المعلقة ) ، وفوق كل ذلك نجد ذلك الحافز نحو الغموض ( التصوف ) بالمعنى الاوسع والاسمى للكلمة وعلى الرغم من ان التصوير الفلامنكي لم يلتزم بالميزان الدقيق لفن ( الفريسك ) الذي زينت به جدران الاديرة والكنائس الايطالية ، مثل كبريات اللوحات التي كانت تعلق على المذابح ( خماسية مدينة غنت او ثلاثية بورتيناري ) في بون ، الا ان ما تضمنته هذه اللوحات من تركيز كان يقع غالبا في حيز ضيق .

ان الفنان ( الفلامنكي ) كان دائما يتوخى الحذر في عدم تخطي عناصر التصوير ، كالمبالغة في التاكيد على قصة المشهد الذي يحاول وصفه ، والحقيقة انه كان يصفه بوضوح ، لكن دون الكثير من اللاحاح ، بمعنى انه كان بشكل عملي يتجنب ايداء او تشويه الصفات البصرية ، والنواحي التشكيلية في العمل .

وحسب راي الناقد الفرنسي ( توريه ) فان البساطة و ( السذاجة ) ، و ( الاخلاص ) ، هما اهم ميزات فناني التصوير الفلامنكي ، وكما جاء في كتابه عن ( متحف انتويرب ) والمنشور تحت الاسم المستعار [ انه على الرغم من الصبغة القاتمة التي تبدو في المواضيع التي يعالجونها ، الا انهم يبقيون دائما على مقربة من الطبيعة ، كما يهيمن صفاء عقلي على تكويناتهم ، حتى حين يحشدون ما يمكن جمعه من مئات السنين حول صورة كحمل ، او حين يختلفون بشعائر القربان المقدس ، او بين يزوجون القديسة ( كاترين ) ذات الشعر الجميل من طفل يقوم بوضع خاتم في اصبعها ] .

[ انهم يرتبطون بالارض حتى وهم يخلقون في عنان السماء ] . ويتابع ( توريه ) القول :

[ ولكل واحد منهم احترام متساو حيال كل شيء موجود في الكون ، كما انهم يدققون الانتباه الى كل شيء ، الى المنظر الطبيعة المتعدد المعالم ، والى ورقة العشب ، الى غصن زهرة في شجرة ، ولفروع السنديانة الضخمة ، يدققون الانتباه للعصفور ، كما يدققون الانتباه للاسد ، للكوخ ولافخم العمارات الضخمة ، وهكذا نكتشف في الاعماق البعيدة لخلفيات لوحاتهم تفاصيل مذهشة بعد ان يكون قد استحوذ على عقلنا الشكل الكلي ] .

ان عملا فنيا واحدا مثل لوحة القديسة (بربرة) المعروضة في متحف انتويرب والتي تبدو لي مزيجا من الشعر والواقعية ، ( وهذا بالضبط ما يعطيها القوة ) ليختصر كل ما في الفن الفلامنكي ، من ضروب التعارض بين الصراحة الحادة ، وبين الغموض المفرط ، ولقد تم تلوين هذا الرسم المنفذ بقلم الرصاص ببضع لسات



جان فان ايك

الخط ، الذي ينعكس في أعمالهم نوع من التطور الخطي التي تجد الأعين السرور والمتعة في تتبعه .

### أولا - ما قبل جان فان ايك

أصبح معلوما هذه الأيام أنه لا أشق من محاولة تحليل التأثيرات المتعددة التي تحدد أسلوب مدرسة تطويرية ما لحظة ولادتها ، وخصوصا عندما يقع الأمر تحت وطأة المطالب الوطنية ، وهو أما غالبا ما لا يدرك وأنه لمن المستحيل أيضا أن نتجنب في

والحق أنه من وحي هذه الصورة البالغة الصغر، والتي ترينا صورة للايمان مع كنيسة عن بعد ، استطاع ( بروجيل ) بعد مائة وتسع وعشرين سنة ، أن يصنع النقيض ، في [ بابل العهد القديم ] جامعا كل ما لديه من قوة يدا وعقلا وقلبا ، لانجاز مثل هذا العمل الضخم .

وإن هذه الإشارة التي تبدو في اللوحة وهي تصور القديسة بربارة الفتية ، وأبوها يدق عنقها بيديه ، بينما يصعق بعدها بالبرق ، لتشكيل أفضل المقدمات لأعمال الفنانين ( الفلامنكيين ) أساتذة فن





جان فان إيك

( ١٣٩٩ ) م . والتي توحى حالة جناحيها بالجهد المبذول للحفاظ عليها ، ما زالت تلفت نظر الزوار بتألقها وواقعيتها المدهشة ، ان الواقعية ، والطبيعية ، اللتين يبدو بهما المسيح والعنراء توحيان بانبثاق هذه المشاهد من الحياة اليومية .

يبدو الرب [ الأب ] في إحدى الزوايا مطوقاً بملائكة ، ووي أودية حمراء وزرقاء تماماً كما في المخطوطات المزخرفة ، لكن النزوع الأقوى يبدو نحو الطبيعة في رسم الشجيرات الصغيرة والأعشاب ، ولو أمعنا النظر في لوحة ( الهروب الى مصر ) نرى ان ملاك

تصنيفاتنا العناصر التي تقع خارج تأثير ملك المطالب . بعد لوحة ( الصلب ) لـ تانر حوالي ( ١٤٠٠ ) م تلك اللوحة الاستثنائية في أسلوبها الانيق ، والمطول الذي يعتمد على الخلفية ذات الورقة الصفراء المنتمية للمدرسة الباريسية ، يبرز أمامنا عمل فني ذو وجهة نظر مغايرة من حيث طريقته في ضغط كل مجموعة وعزلها داخل منحنيات منفصلة تظهر مفاهيم جديدة . هذه اللوحة المعروضة في متحف ( ديجون ) التي نفذها ( بروديرلام ) تحت تأثير كلاوس سلوتر ( استاذ النحت في ديجون ) والتي وضعت للعرض سنة



جان فان ايك



في القديس يوسف يبدوان وكأنهما بلا ريب شخصيات فلامنكية ، ان حركة جسد القديس الممتلىء القصير ، وهو يشرب من قربته الجلدية ، والتي توحى بالسناجة لتناقض الى ابعد حد جسد العذراء الرقيق ، وهي ممتطية حمارها ، الشيء الذي يذكرنا بفلاحي (بروجيل) .

وعلىنا ان يخص بالذكر الاخوة ( ليمبورج ) ، اولئك الفنانون من ( برابانت ) والذين ساهموا في اغناء المدرسة الباريسية قبل ( فوكت ) ، بما قدموه من وصف لمشاهد طبيعية ، عولجت من قبل بطريقة انطباعية ، وفي رايانا ان الروعة والتألق في اعمال هؤلاء الفنانين مثل لوحة ( الساعات الفنية جدا ) ( لجين

البشارة والقديس يوسف يبدوان وكأنهما بلا ريب شخصيات فلامنكية ، ان حركة جسد القديس الممتلىء القصير ، وهو يشرب من قربته الجلدية ، والتي توحى بالسناجة لتناقض الى ابعد حد جسد العذراء الرقيق ، وهي ممتطية حمارها ، الشيء الذي يذكرنا بفلاحي (بروجيل) .

لكن التأثير الاقوى الواضح على مفهوم ( جان فان ) الفني هو بالتأيد راجع الى ذلك الاستاذ المغمور الذي الفني هو بالتأكيد راجع الى ذلك الاستاذ المغمور الذي المعروف باسم ( بوسيكوت ) الذي عمل ماريشللا لدى تشارلز السادس ، ففي المنمنمة المسماة : ( السيدة





بيترس كريستوس

( الرمادى ) ، والحلى ، والافكار المعمارية ، ونرى ذلك في لوحة ( الميلاد ) في ( ديجون ) حيث يرينا ( كامبن ) جدة عظيمة في الرسم حين يفتح امامنا منظر طبيعي مهيب تظهر فيه الملائكة فوق سطح المزود مما جعل كل ذلك مقدمة طبيعية لـ استاذ الطواحين ، ففزارة شعر عذرائه الجميل والمرفوع خلف اذنيها يشكل تصميمًا خطيا عظيما ، كما يمكن ان نشاهد كل جوانب مشهد الميلاد ، لان المصور جعله خارج الابواب ، امام جبال تعيد الى الذاكرة الى الجبال التي نراها في منمنمات تشانتيلى ، كما بدا الرعاة وكأنهم قادمون من داخل البناء باتجاه الطفل الملقى خارجه .

والحق ان التأثير البارز للون . وكثافة التناغم الكلي ، يضيف على مواضيعه مذاقا سحرًا عجيبا ، فالألوان الزرقاء النقية مع الحمراء العميقة ، والخضراء الزيتونية . الواضحة . الى جانب الابيض الموشى بلمسة بنفسجية . كل ذلك جعل من استاذ الفلامنك فنانا استثنائيا قدر فن التصوير حق قدره

في لوحة ( الميلاد ) لاستاذ ( الفلامنك ) وكما في لوحة ( الهروب الى مصر ) لبرودرام نرى مناظر

دو بيرى ) لم تعط حفا من التأكيد والاهتمام الكافي ، فالوضوح في العرض ، وتاللق حضرة المروج ، والاحساس بضرورة التواصل في الخط ( الارابيسك ) ، جعلت الاخوة ( ليمبورج ) يشاركون في تطور فن التصوير الفلامنكي بما اتسم به هذا الفن في الانفتاح على المناظر الطبيعية مع انها بلا ريب صيغت بمهارة اقل مما يبدو في اعمال الفنانين الطليان ، الا انها مع ذلك كانت اكثر تنوعا وجدة ، ولقد عزز هذا الراي ( فيليب فيردير ) : بملاحظته القيمة حين قال [ لقد تدفق الدم الفلامنكي عن طريق الجيل الأخير لفتوحات الدوق « دو بيرى » حاملا معه شحنة من الغموض ، تغلبت على مصفاة باريس التي فاضت بالرؤى والخيال ] .

ان صفة ( الواقعية ) الملهمة تظهر جلية واضحة في اعمال ذلك الرجل المعروف باسم : ( استاذ الفلامنك ) ولقد دعي هذا المصور بنجاح ( استاذ الفخاخ ) ففي احدى اجنحة لوحته ( ثنائية ميرود ) نرى القديس يوسف حين يصنع شراك الفئران ، ثم دعي استاذ ميرود ، واخيرا دعي استاذ الفلامنك ، وعرف لبعض الوقت باسم ( روبرت كامبن ) المولود في ( فالانسين ) حوالي ( ١٣٨٠ ) المتوفى ١٤٤٤ ، وقد نفذ اعمالا مثل ( زواج العذراء ) الموجودة في البرادو ( البشارة ) في متحف ( ديجون ) بين عام ( ١٤٣٠ ) و ( ١٤٤٠ ) .

ان ما يجعل موضوع ( التصوير الفلامنكي ) صعب التحليل هو في الحقيقة الفزارة في انتاج قطع مدرسية مجبولة في ذلك الوقت وما بعده ، مثل ( عيد البشارة ) عام ( ١٤٤٥ ) وبيتنا ( العذراء تنتحب فوق جثمان المسيح ) ، حوالي ( ١٤٧٥ ) واعمال ( سيد الطواحين ) و ( سيد القرنفل ) عام ( ١٤٨٠ ) . م .

كان ذلك زمن التحولات ، وهجرات الفنانين والحرفيين من محترف لآخر ، الوقت الذي اخذت به الاعمال شكل اسلوب دولي . قام بتحليل عناصره المتشابكة ( كوراجود ) في مطلع ذلك القرن . وهكذا فانه لن يدهشنا عندئذ ان يبدو ( كامبن ) الذي بدا العمل في سن الخامسة عشر ، سلفا لـ [ ونارد ويتز ] الذي عمل فنان زخرفة ، لدى ( الملك فيليب ) ، وستظهر قيمة استاذ ( الفلامنك ) هذا من خلال خلفيات المناظر الطبيعية الشفافة الرائعة ، وفي الجدران البراقة والطاولات المفطاة والكتب والمزهريات ، كما يبدو واضحا في لوحة : ( البشارة ) في مدينة ميرود ( عذراء المعرض الوطني ) ، وهكذا فقد تنبأ بقدوم ( فيرمير ) ، من خلال استعماله للألوان الزرقاء والصفراء ، كما ان اعماله غنية ( بتدرجات اللون



روجرفان دير ويدن



وما بين النواحي البصرية الموصوفة في المشهد ، المحددة ضمن حيز قريب يبدو أبعد مما هو عليه في الواقع ، كما لو كان مجديا ، تماما مثل مرايا تلك الفترة التي تبدو فيها الأشياء متجمعة حول نقطة مركزية .

### جان فان ايك

يعود السبب في شهرة الرجل المعروف باسم ( جان فان ايك ) بشكل رئيسي لبلوغه حد الكمال في

طبيعية ، محلقة تترد مبتعدة ، مشابهة للمناظر التي رسمها فيما بعد ( غوزولي ) في فلورنسا ، ولقد تساءل عما هو الاصل في رؤى عين الطير ، تلك التي استمرت في التصوير ( الفلامنكي ) حتى أيام بروجيل والتي نراها في الخرائط المرسومة في تلك الفترة أيضا ، كما يحاولون اظهار الارض من أعلى ارتفاع ممكن ليجعلها يرى مدى امتدادها ، وسوف نرى أن ( جان فان ايك ) قد استخدم هذه الطريقة في لوحته المعلقة على مذبح غنت ، والواقع أنه استطاع النجاح في التوفيق بين اكتشافات المنظور الجديدة ،





دريك بوش

يجعلها غير مرئية للعين التي تنقع بنظرة إعجاب عابرة ،  
لهذه التصميمات الحادة ، فهي تشكل فناً قاسياً ، سوف  
نرى شيئاً له مرة أخرى في بدايات روبنز ، والحق  
أن هذه هي المميزات الخاصة لفن ( فان ايك ) على  
ما اعتقد .

فنحن لا نكاد نلاحظ جهداً لمحاولة التأثير ، ولا  
سعيًا خلف الظل والنور ، كوسيلة للتبسيط ، بل  
إن كل شيء في لوحاته بسيط مصاغ ليبدو واضحاً  
كضوء النهار ، فلا اثر للتكلف ، كل شيء في مكانه  
المناسب ، فجان ايك هو الاستاذ في وصف المحيط ،

تقنية التصوير الزيتي ، ولقد اخطأ ( فازاري ) حين  
عزا اليه اختراع هذا الفن ، الا ان قيمته في الواقع  
تذهب ابعد من ذلك ، فعمله مقروء واضح ، بدءاً  
من التفاصيل الانهائية للتربة ، ومروراً بممرات  
الطبيعة الصامتة ، الى المشاهد التي تبدو من النوافذ  
فهو يقودنا عبر فراغ لوحته ، كما لو ان ملاكا يأخذ  
بأيدينا ويضعنا على مدخل بلد يتساوى فيه سحر  
الخيال بالواقع .

كل شيء في اعمال ( فان ايك ) مرئي ، ومبني في  
مستويات متخيلة ، مضمومة بعضها الى بعض ، مما



ديريك بوش

التي يمكن مقارنتها بإنشاءات الفكر اللاهوتي لجامعات القرون الوسطى ، وعلى الرغم من أن شقيقه ( هيربرت ايك ) كان معاونه في البداية ، وربما كان له الفضل في انطلاقته الاولى ، الا أننا سنظل مدينين له وحده ، في انشاء الوحدة الرائعة التي بلغت حد الكمال في لوحة ( مذبح غنت ) ذلك العمل الفني الاستثنائي المثير الذي لم يبدع مثله من قبل ، واني لاجده اقرب ما يكون الى موسيقا باخ الحالة ، هذا العمل المعروض في كنيسة القديس ( باقون ) في ( غنت ) ، والذي نفذ في الفترة بين ( ١٤٢٢ ) و ( ١٤٣٢ ) .

والبيئة التي تصف على الخصوص غرافاً قد رتبت بايدي انثوية ، فلا شيء فيها في غير مكانه ، لا السجادة ، ولا طاقة الورد الموضوعة باناقة في مزهريه صينية ، زرقاء .

ولقد نجح الرجل في الرسم ، من خلال الاعتماد على تقنية تصويرية جديدة ، ومعتمداً على الزيوت ومصادره اللامحدودة ، وامتلك الموهبة التي اوصلته الى تلك الحدود في محاولة فردية ، وربما لا يكون ( جان فان ايك ) هو المؤلف الوحيد ، لكنه على الاقل ذلك الحرفي الاستاذ المبدع للوحة ( غنت ) تلك القمة



رسم ( جان فان ) هذه اللوحة بعد لوحة ( ثلاث ملديات في قبر ) تلك اللوحة المتقنة التي تنتمي لمجموعة ( فان بيننغن ) وتعتبر لوحة مذبح غنت أول لوحة ذات أهمية خاصة عرفناها له ، وقد كان ( فان إيك ) في الثانية والثلاثين حين بدأ بها وفي الثانية والأربعين حين أتم العمل فيها ، وعندما نجيل النظر في أجزائها ، وبرغم ضخامة حجمها ، إلا أننا سرعان ما ننسى ذلك ، ونصبح كأننا جزء منها نشارك كل قديسيها صلواتهم .

إن الروح القدس وينبوع الشياخ الروحي هما اللذان ملأوا عالمه هذا إلهاماً ، فالأعشاب والأوراق بظلالها الخضراء العذبة تجسد الرؤية الموصوفة في الجزء ، السفلي المركزي للوحة ويعظمها ، فكأننا نشم كل وردة من ورودها ونبصرها ، وبكم من الوقل وبأي لطف محبب لا محدود يترك الحمل المقدس ، ( الذي يمثل رمز المخلص يسوع ) ، ليسيل دمه إلى حق القربان محاطاً بجوقة من الملائكة المنشدين من كل المراتب ، وعلى مسافة أبعد أحيط بجمع غفير من القديسين الذكور والإناث، رؤساء كنائس وكاردينالات، وآباء الكنيسة ، واللاهوتيون ، كما قدم من الجهة المقابلة ، الجانبية الملوك والفرسان والنسك يقودهم القديس كريستوفر العظيم .

وإني أقر أن هذا العمل الذي يصف الإيمان المسيحي في صور ، هو أشد إثارة مما يبدو في لوحة رافائيل التي رسمها بعد سنتين في ( ستانز ) ضمن الفاتيكان تحت عنوان ( ديسبوتا ) ، وحتى أن فنان أربينو لا يمكن أن يحصل على مثل هذه الوحدة ، ولا يقدر حتى على أن يظهر في أداة مزج ألوانه للأعين مثل هذه الألوان الحمراء المتناغمة التي لا مثيل لها ، وفوق كل ذلك فهو لم يكن ليقدّر أن ينال نفس الاستحسان ، كما يستحيل عليه أن ينقل هذا الانطباع الواضح عن الإيمان الصافي النقي ، الأمر الذي جعله يحقق الظفر على العالم بعد أن نجح في الإيحاء بذلك الجسد الرمزي الصوفي عبر الزمان والفراغ .

ومهما تكن الصفات الدرامية ، والبارزة ، والتي تبدو فيها أعمال الفريسك لرفائيل عظيمة ، إلا أن آثارها الدينية تظل أقل ظهوراً وتوهجاً إذا ما قورنت بخماسية ( غنت ) لفان إيك ، والتي تبدو فيها الإنسانية وقد جمعت معاً ضمن وحدة متكاملة من الوفاء الاسمى ، يتوحد فيها مذبح الأرض ( حيث يبقى الحمل رمز الله ) مع مذبح السماء ، وحيث ينتصب الحمل كقربان ، منهما بالنتيجة مذبحاً واحداً في مملكة السماء .

بينما يرمي ( فريسك ) رافائيل تنافر الناس أسفل الثالوث المقدس المتكامل المتألف ويدور الزمن دورته الأبدية ، ويبقى هذا العمل متصفاً بصفات الكمال

المطلق ، الذي تميزه حتى عن أقدم الأعمال التي تنتمي لعائلته ، وأشير هنا للوحة ( دوكسيو ود | فريسك ( غيوتو ) المعروضة في مصلى سكروفتي .

فهو يؤلف عالماً خاصاً ، عندما ندخل إليه ، ننسى أن التصوير يتوسط بين الفنان وبيننا ، فقوته الروحية الموحية بالواقعية الرفيعة تغمرنا ، وتملأ عقولنا برؤيتها المسيطرة .

وكنتفض لهذا التمجيد ، وكتمة للوحة البشارة على الجهة ، الخلفية التي تظهر غموض الحمل الممجّد بالتضحية ، وانبعاث المخلص ، نرى هناك آدم وحواء حيث البداية لغروع لا تحصى للإنسانية ، وخطيئتهما التي قذفت بالإنسانية إلى الجريمة ، والآلام ، لكن الدم المقدس قد تدفق ، وكما كتب ( فيرنز جيفرت ) يقول : [ لقد أتى الحمل وانتصر ، وإن ولاء الأرض والسماء ، يحيط بالوهيته ، فلم يعد هناك مجالاً لمزيد من تلك الامتدادات ، ذات الألوان الواهية المسطحة ، ولم يعد هناك تركيز على القيمتين البعديتين في خلفية ذهبية ، بل عوضاً عن ذلك بدأ المصور الذي أصبحت وسيلته الجديدة ، يعطي هذه التشكيلات المتصلة بوضوح مثير ، وخطوط خارجية جعلتنا ننسى وجودها .

لهذه التحفة الفنية تاريخها الهام ، فقد نالت شهرتها في غنت في الثالث والعشرين من نيسان عام ( ١٤٥٨ ) ، لدى دخول ( فيليب ) الطيب إلى ميناء ( بروغز ) وقد كان النصر الدوقي المفضل للمصور ، فقد عرض الجزء الأكبر من هذه اللوحة ، وهو تمجيد الحمل المقدس احتفالاً بالملك ( فيليب ) إلا أن هذه اللوحة تعرضت فيما بعد لسلسلة من التقلبات . فقد أحرقت تقريباً ، وتمزقت وتناثرت قطع جناحيها ، ثم أعيدت محاولة تكوينها من جديد بعد فترة من الزمن ، ومن الجديد بالذكر أنه حتى أفضل لوحات ( فان إيك ) الطولانية بدت باهتة أمام هذه التحفة ، ولو بشكل مؤقت على الأقل ، ... ولكن دعونا نترك كاتدرائية القديس ( بافون ) ونسود إلى القاعات التي ستجد أعيننا فيها أثرة تعوق ما تعودت عليه من قبل ، فما زال في جعبتنا الكثير من الأعاجيب .

إحداها لوحة ( العذراء والمستشار رولين ) المرسومة حوالي ( ١٤٣٥ ) بعد إكمال لوحة ( غنت ) ، ولا شيء ناقص في لوحته هذه ، كل شيء محدد بدقة ومحقق بعناية ، يركع المستشار رولين أمام ( العذراء ) بينما يرى خلفه ومن خلال فتحات صف من الأعمدة الرخامية الداكنة اللون وطاووس وأناس قصار القامات يسرون .

إن المصور ينقل لنا هنا كامل المشهد بمائه وجزره

وجسوره وساحاته التصوير عندما تقارن بين تصوير الفريسيك ، وبين الاستعمال البلرغ للزيوت ، التي استطاع بها المصورون الفلامنكيون الوصول الى درجة الاتقان في فن التصوير الزيتي .

وكما يقول ( جاموت ) : [ يمثل ( جان فان ايك ) كل اشكال العظمة على صعيد المادة والروح ، كما ان ( فان ايك ) لا يبرز مصوري الاشخاص الفلامنكيين فقط بل هو نسيج وحده ] .

فهو بهته الاستثنائية في تعميم ملامح ( الشخصية الفردية ) تبدو في لوحته : ( الزوجين أرنو لفيني ) ، والمعروضة في صالة العرض الوطنية في لندن ، وقد ساد الاعتقاد لوقت طويل انها الصورة الازدواجية للفنان ايك نفسه مع ( زوجته سيفنورا أرنولفيني ) ، لان هناك تشابها خفيفا بينها وبين الالوان الحمراء والبيضاء في صورة ( مارغريت فان ايك ) في المتحف الشعبي - بروغن .

يحمل هذا العمل النقش التالي : Jan Van Eyck Fuithic والذي ربما يعني ( اما كان هذا جان فان ايك ، او جان فان ايك ) ، كان هنا ، وبما ان المصور كان صديقا مقربا لعائلة ( أرنولفيني ) فان التفسير الثاني هو المفضل .

واني لا اعرف شيئا يمكن مقارنته بالصمت في هذه اللوحة الازدواجية ، او الاحساس بالانسحاب ، الذي يبدو الزمن فيه ، وكأنه يتقلص الى فن الزمن الحاضر . فطقوس الزواج توحد المرأة والرجل ، ويسحبهما بفعالية من الماضي الى الحاضر ، ويصور العمل لحظة من اللحظات التي يتوقف فيها الزمن ، مظهرا فكرة ( الزواج ) واهميتها ، والتي تشكل ذريعة الرجل والمرأة ، لاعادة توحيدهما ، واستئناف سلسلة طويلة كاملة من الاجناس ، فالالوان الحمراء الضاربة للبنية ، ولون فستان الزوجة الاخضر النقي ، الى جانب الظلال المنكسرة والحذاء الخشبي القديم ، والمرأة المحدبة التي تعكس كامل المشهد ، كل ذلك قيل بلغة لا تفوقها أية لغة أخرى وضوحا وصفاء .

فنحن نجد انفسنا امام عمل فني بعيد عن التفرغ حافل بلغة التفحص والاستلطاف ، يغيب فيه مظهره التشيلي بعيدا ، وينسى أمام قيمته التشكيلية الجوهرية ، والتي استطاع المصور من خلاله الالقاء بما لا تستطيع العين الساذجة رؤيته ، ملخصا أسلوبه في التلوين ، مقدما للمشاهد كل عنصر بميزانه الحقيقي وأبنيته وتلاله وجباله البعيدة الزرقاء ، بأدق التفاصيل حتى يبلغ حد التوسوسة ، كما ان الوجوه كلها مختلفة تعكس الجمال والاشراق في شخصيات أصحابها لا البرود .

أما فيما يخص الأسس التلوينية لهذه المشاهد ، فان موادها تميز بظلال صافية لا محدودة قادرة على الالقاء بالسطوح المعتمة والسطوح المتألقة في اللوحة ، فكثافة التربة وضبابية الجو ، وبعد كل هذا كيف يمكن الا يعجب المرء بهذه الموهبة البناءة التي تجمع مواهب الجواهري ، والصائغ ، ومصور الاواني الزجاجية ، والفيسفائي ، والمصور الشخصي ، ومصور الطبيعة الصامتة ، ومصور المشاهد الطبيعية ، والمعماري بأن واحد . . . فقد حملتها هذه الانجازات الرائعة الى أعمال قمم الفن التقليدي ، ولم يعد المشهد شيئا دخيلا ثانويا بل أصبح شيئا أساسيا مكملا للعمل .

أما اللوحة التي توحى أكثر فأكثر بالالفة ، فهي لوحة ( العذراء ) دويل التي اعتبرت المبشر الأول بلوحات ( هولبين ) التي سنها فيما بعد ، ويصف فيها ( جان فان ايك ) كما ورد على لسان توريه - صورة سائنة لريم العذراء وقد اجلست بين القوتين الارضيتين : الكاهن والمحارب ، بين رجل الحديد والرجل المتوج بالذهب .

وسوف نرى هذه الاشكال عند ( جوهان فوكت ) بعد خمس عشرة سنة ، تبرز في أعماله ذات الافكار المعمارية المزينة بالخلفيات الذهبية المستوحاة من تصوير منطقة البحر الابيض المتوسط ، وغالبا ما لفت النظر الى أن تشكيلات ( فان ايك ) أكثر ما تشبه أشياء محفورة في فراغ ، أما تشكيلات ( فوكت ) فتقسم بنقوش بارزة متصلة .

بدأ من ( تورين ) أصبح كل شيء محدب الى حد بعيد ، كما ان السعة الفكرية في تصميمه ما زالت تعزى الى التقنية المستمدة من فريسكات ( توسكان ) ، فالوانه اللحمية ، كالرمادي العاري الخفيف ، الذي يشبه طلاء باهتا نلصا فوق رخام : تناقض ألوان ( فان ايك ) المتفائلة او القلقة ، وعلى أية حال فالألوان القرنفلية المتألقة عند ( فان ايك ) تظهر بشكل مدهش الى أي حد ابتعد عن حرفة أسلافه ، ولنتذكر أن فان ايك كان اصغر بثلاث سنوات فقط من ( فرانسجليكو ) وأنه من الصعب عندئذ ان نصدق مدى التغير الحاصل على فن مطابق لمكانه ومرجسته المتسلسلة .

هذه هي المراحل الرئيسية في عمل ( جان فان ايك ) ويمكن القول ان هذا المصور القوي ، الأسلوب المتكامل ، وكان له الفضل في تخليص الفن الفلامنكي من صفة التكرار الفارغ ، ومع ذلك فانا لست متأكدا ان شمولية تأثيره قد لاقت التأكيد الفعال .

ولقد قدر لفن ( فان ايك ) أن يلهم يقدر كبير أو قليل فنون كل من ( كولانتونيو ) و ( أنتونيلو )





ديريك بوتس

الايطاليين ، وفن ( نوافوغونسالفز ) المسمى بالتصوير  
الفروسي في ( البرتغال ) ، كما عزي له الوضوح الصارم  
للوجوه في اعمال استاذ الطواحين في فريسا .  
والأخيرا وعبر ( ماسيز ) استطاع ( فان ايك ) ان  
يطبع بطابعه الخاص ، وفي لوحات تصوير الشخصيات  
لأولئك الرجال المحترفين مثل ( هانس هولبين )  
الاصفر .

من [ روجيه ( فان ديروين ) ] الى [ جيرتجن  
توت سينت ( جانز ) ] :

أخذ أحد تلامذة ( روبرت كامبن ) وهو ( فان  
ديروين ) يواصل مسيرته ويفخم أحيانا تقنية ( فان  
ايك ) التصويرية باحثا فيها عن عاطفة أكثر وضوحاً .  
كتب ثوريه قائلا - [ مع ( روجيه ديروين ) ]  
بدأت الخطوط تصبح أكثر طواعية ، وأخذت تعكس  
بإيماءات كبيرة الحزن والعاطفة ، غير اني اعترف انني  
لم اكن دائما اكن لروجيح الاعجاب الذي كان علما  
وسط محبي فن القرن الماضي ، واني لا اجد أحيانا  
مبالغة في السيطرة على التقنية عند هذا الفنان ، مع  
تكلف الى حد ما وضعف في ربط الخطوط



جيرارد دافيد

(الادريسك) .

في لوحة (السلام الملائكي) حوالي (١٤٣٢-١٤٣٥) التي تبدو فيها الوجوه واضحة ، مع حلوة مرضية على الاغلب ، لكن افضل الاشياء في هذه الصورة هو رسوم الايدي والطبيعة الصامتة ، كصورة الزنبقة البيضاء في الانية الخزفية والابريق والحوض النحاسي ، لكن بقية الاشياء تبدو وكأنها نسخة من قطعة مدروسة ، اما صورة (الميلاد) وبيتنا (العشاء) تنتحب فوق جثمان المسيح الميت (الثتان تشكلان جزئي لوحة (ملا فلورز) في غراناذا حوالي (٣٥ - ١٤٣٨) فلها لهجة مختلفة . فالتصميم النافر للاشكال (يخدع العين) والاطار القوطي الطراز ، بالاضافة للمنحوتات

الملونة بالروماني المتدرج التي توحى بمدخل كاذب ، تبدو جميع هذه الاشياء وكأنها تفرز الاحتمال الذي طرحه (ماكس فريدلاندر) بأن (رواجيه) ربما كان مثالا ايضا .

ومهما يكن الامر ، فإن هذين العاملين يتوسطان الاعمال الأكثر شهرة وجمالا لهذا المصور .

تعتبر لوحة ( « الانزال عن الصليب » ) لوحة مشهورة جداً لكثرة النسخ المأخوذة عنها ، وبالرغم من ذلك فهي لم تلامس مشاعري بسبب قساوة ملامح شخصياتها وإفراط المصور في تصوير العناصر المثيرة للشفقة ، كما أن فيها عدداً كبيراً من الخطوط الساقطة سواء بشكل رمزي أو حقيقي ، بالرغم من الخطوط



المواصلة (الاراباسك) الثيرة التي شكلت بها شخصية ماجدولين .

غير ان القديسة ( ماجدولين ) تظهر ثانية حاملة صندوق مرهما ، امام منظر طبيعي متائق وواضح في ثلاثية عائلة ( براك ) المعروضة في اللوفر .

لكن تحفة ( روجيه ويدن ) هي دون ادنى شك الخماسية المنفذة من اجل مستشفى بيرغندي ، وهو الرجل نفسه الذي كان نصير ( فان ايك ) .

قدم ( رولين ) لمدينة بون مشفى عظيما سمي ( هوثيل ديو ) الذي شيده ( جين فيشر ) ( معماري من برابانت ) ، وقد كانت هذه اللوحة تاج ذلك الصرح الضخم ، بدأها روجيه عام ( ١٤٤٣ ) وانهاها كما يعتقد عام ( ١٤٤٨ ) ، وبالمقارنة بعمل ( فان ايك ) لوحة ( غنت ) فهي تفتقر لذلك الرسوخ الواضح في التصميم والترتيب ، ومع ذلك فهو عمل نفذ وأنشئ دون عيوب تذكر .

اثير الجدل حول هذا العمل من انه انتاج عدة ايد ، لانه يظن ان روجيه رسم اللوحات الشخصية التالية : ( المسيح ) لميلنيك ، ( والعذراء والقديس يوحنا ) ، ولوحة ( المدانون ) لدير بواتز ، ورغم معقولية هذا الاحتمال فان الوحدة التي نراها في اجزاء لوحته تجعل تحقيق هذا العمل مستحيلا ، إلا على يد فنان واحد هو ( روجيه ) نفسه .

تعتبر لوحة ( بون ) إحدى التصورات العظيمة ليوم الدينوية ، حيث تم تخيلها بشكل كامل ومدهش معطيا فيها تفسيراً أوثوذكسياً كاملاً ، للمشهد الأخير على الأرض مفصلاً كل حدث في هذه الدراما بوضوح وجلاء ، فقد استوحى المنظر الطبيعي المهجور ، ليناسب مشهد انبعاث الميت الذي يبدو جسده هشا ، علوياً تماماً ، على عكس أجساد رؤساء الكنائس والواعظين والقديسين التي تبدو بكامل زخارفها .

كما تجاوز المصور في هذا العمل ، مشهد الحجيم معبراً عنه ، بتأويلات أخرى . فالدخول الى الفردوس مشهد لا يمكن نسيانه ، لكن الجزء الافضل فيه هو مشهد الملائكة ، في قمة الصورة يحيطون بالمسيح ، في الفضاء الأخير ، حاملين الأدوات التي عذب بها ، يطربون بخفة عبر الفضاء الذي ترافرف فيه طيات أثوابهم الزرقاء الرقيقة ، بينما بدأ آخرون في الأسفل بأجنحتهم الحمراء البنفسجية الزاهية ، يحيطون رئيس الملائكة ( عزرائيل ) مزهق الأرواح مطلقين أصوات أبواقهم .

كما تظهر مرة أخرى ملائكة بالوان زرقاء رائعة ، وأجنحة مطوية في الصورة الطولانية اليمنى ، من لوحة ( القرايين المقدسة ) ، متحف أنتورب ، وخصوصاً مشهد الزواج والمستح بالزيت والمدهم ، وتظهر هذه

الملائكة ، وأوائك المتبرعون الذين يتقلدون بشعارات النبالة أيضاً في أجنحة . ولوحة ( بون ) كما يظهر بآرادية صفراء في مشهد الميلاد ، من لوحة ( فينا ) بأثوابهم الرمادية الكثيبة ، لكنهم جميعاً لهم نفس حرية الحركة ، والتألق حاملين أو قاذفين جانباً الأعلام التي يحملونها ، كل ذلك جعل من ( روجيه فان دير ويدن ) مصور الملائكة بصورة متميزة .

لقد وجد ( وينكلر ) و ( فيرنز جيفرت ) انه لا أمل في إيجاد مرجع تاريخي لنتاج فان دير ويدن ، فما علينا الا ان نهتم بالاعمال ونترك الرجل في الظل ، فنحن لا نقع على عمل واحد يحمل توقيعاً في الأرشيف .

أعماله كما رأينا سابقاً غنية بتدرجات الرمادي المتناغمة ، مثلما نجد ذلك عند كل من استاذ ( الفلامان ) وكوترايد ويتز ، ولكنها تظهر بشكل أقل فيما بعد في لوحة ( عيد البشارة ) .

وعلى ما اعتقد فان ( برودرام ) هو المسؤول الاول عن انتشار هذا الفن المشابه لفن النقش على الاحجار الكريمة ، من خلال لوحته المعروضة في ( ديجون ) . وقد كثر استعمال هذا الفن في المخطوطات المزخرفة .

استعمل ( روجيه ) مهارته في استعمال فن التلوين بتدرجات الرمادي ليوضح الاجزاء الداخلية من الكنيسة ، ففي مقابل صحن الكنيسة وفي اللون الواحد رسم مشهد الصلب ( متحف أنتورب ) عام ١٤٤٥ ، الذي يضم القديس ( يوحنا ) والنساء التقيات ، وكلهم يظهرون في صدر الصورة بالالوان الزرقاء والحمراء الزاهية ، بينما يرى الكاهن امام المحراب البعيد ، وهو يرفع القربان .

والحق ان هذا العمل هو العمل الأكثر إثارة بين أعماله ، فكان ( روجيه ) بالإضافة الى كونه مصوراً ، قد تحول الى لاهوتي ، ونجح هنا في الايحاء بالمعنى الخالد للفداء ، يقول ( فان مانتر ) - [ رحل هذا المعلم تاركاً عطانياً وفيرة للفقراء ] ، فمدفنه في مصلى القديسة ( كاترين ) ضمن كنيسة القديس ( غوديل ) في ( بروكسل ) يحمل هذا النقش : [ تحت هذه الصخرة ترقد يا ( روجيه ) بلا حراك ] ، ترقد أنت الذي تفوقت ريشتك في إعادة خلق الطبيعة .

تندب بروكسل رحيلك ، وتخاف ، الا ترى ثانية ، فنناً يمثل مهارتك ] ، لقد لاحظنا سابقاً انه كان استاذاً عظيماً ، فقد أرقنا درجة رافعة من المهارة في كل أعماله ، وعلى الرغم من تفاوتها إلا أن براعة فنية فائقة تتألق في تصويره .

كما أن ميله نحو الاسلوب الشائك واسلوب الزخرفة القوطية يترك بصماته حتى على اصغر تكويناته ، فهو يحول البسة العذراء الى حلية ، ضمن

زخارف تزيينية ، وقد قدر لهذا الميل أن يحافظ على ديمومته بين أتباعه ، ثم قدر له أن يشغل حتى الاشكال الأكثر جفافاً للمدرسة الألمانية .

### ديريك بوتز :

و ( ديريك بوتز ) هو مؤسس مدرسة ( لوفين ) الذي أطلق عليه ( غوسيا رديني ) اسم ( ديريك دو لوفانو ) ، يعتبر هذه الايام المصور ذا الاسلوب القوطي الفائق ، مع انه كان منسياً في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولم يكن ليعطي في الواقع منزلة تزيد منزلة ( روجيه ) في ذلك الوقت .

افليس مغالاة ، ان يجري الحديث عن مسألة رد الاعتبار لهذا المصور ، وهكذا فقد اعيد الى منزلته الحقيقية في القرن التاسع عشر ، وتعتبر أعماله الآن واحدة من أكثر الاعمال أهمية في فن التصوير الفلامنكي .

مثل هذه التحولات في تقدير الفن والفنانين تحدث من وقت لآخر ، ( فروبنز ) ، الذي كان ما يزال ينعم بالحماسة التي استلهمها من ( دولاكروا ) ، خلع عن عرشه الآن لمصلحة رامبرنت ( بشكل مؤقت دون شك ) ، هذا الذي كان بدوره يخضع لحالة من الكسوف في مطلع هذا القرن ، والواقع ان هذه التبدلات التي تقع على الأنماط والمعايير الجمالية السائدة والحاجة الظرفية ، . . . . . وافن ( ديريك بوتز ) يستجيب لمتطلبات وقتنا الراهن ، بكل ما فيه من ضروب الإثارة والصدق والعفوية أحياناً .

ولد في ( هارلم ) وانتقل الى ( بروكسل ) في وقت مبكر من حياته ، نشط في ( لوفين ) بدءاً من عام ( ١٤٥٧ ) ودفن في كنيسة الفرنسيين .

هذا الفنان الذي يجمع جيداً بين صفاء ( الواقعية ) والجو الديني ، يستعمل اللون بشكل ساحر وحالم ؛ ففي لوحة ( الخلع ) المعروضة في اللوفر عام ( ١٤٦٠ ) ، تبدو العاطفة الصادقة في أوجها من خلال الحزن الجميل الذي يرسم على وجه القديسة ماجدولين .

ان جسد المسيح يوحى بتيس مؤثر ، ويبدو لي ، ان الصورة ركزت بشكل واضح ، على رصد حزن الخاطئة المصعقة الذي يظهر هنا بمثابة الصرخة المدوية ، فهي بدموع وجهها المحمر خلف المسيح تبدو وكأنها تحمل حزن العالم كله ، في الوقت الذي يعبر وجه ( العذراء ) و ( القديس يوحنا ) عن احساسهما الأعمق بالأماسة الأبدية .

لكن تحفة بوتز هي لوحة ( القربان المقدس ) ، المعلقة على مذبح كنيسة القديس ( بيير ) في ( لوفين ) ،

وقد طوقت بأجنحتها الأربعة وكأنها حامية من الحرس ، هي بالتأكيد أكثر لوحة مثيرة عبرة عن موضوع ( العشاء الأخير ) رسمت لذلك الزمن . بدأها في ٢٣ آذار عام ( ١٤٦٤ ) وانهاها عام ( ١٤٦٨ ) . وهذه اللوحة الراعشة بالألوان الدافئة الغنية بالبنى والاحمر ، والاسود الصاخب الموشحة بالأبيض ، مثلما في لوحة ( مسترا ) لدوكيشو ، ان هي الا عمل طامح بالإيمان ، واحدى القيم التي بلغها التصوير الفلامنكي ، فالمرء يؤخذ بهذا التكوين ، المؤلف من سطوح مستوية ، رجة ضمن فراغ مؤطر بأقواس متحدة هندسية الشكل ، فكل شخصية فيها لوحة بذاتها ، أما في النظرة العامة للوحة فيرسم على وجه كل واحد منهم خوف وارتعاش من شيء ، متوقع يثابر الفنان على اظهاره .

وهناك أيضاً ذلك الحضور المدهش للطبيعة الصامتة ، كالصحون والفناجين وقطع الخبز ، كما يبرز مقابل كل هذه الأشياء ، خبز القربان في صفائه المشع ، الذي يختصه المسيح بالإشارة .

وفي هذه الصورة نقف على الاتجاه المعاكس لفن ( روجيه دير ويدن ) فبينما يظهر ( روجيه ) نفسه ، عبر كل تألق وذكاء تقنيته ، يتخلم ( بوتز ) بالمقابل عن الوسائل الدراماتيكية المثيرة ، يتخلى حتى عن اثبات المهارة التي لم تعد مقياساً الآن ، فقد قال كل ما وجب عليه أن يقوله ، قاله من القلب ولكن بلمغة المصور ومصطلحاتها قاله [ في فراغ لوحته ، ومن خلال وحدة أضوائها ، وعن طريق الشرح الواضح لموضوعها ، وغنى الأدوات التصويرية ، والتصميم الدقيق للسطوح ، وحتى الملحقات نزولا الى قرميد الأرضية المزخرفة ] . فما لوحة ( العشاء الأخير ) وأجنحتها الأربعة الا عملاً فنياً جريئاً ، يعلو فوق كل رسوم الخط وهو شيء نادر في بدايات الفن الفلامنكي .

وان ( لويريك بوتز ) الموهبة القادرة على إثارتنا بوسائل باطنية ، وليس عن طريق الوصف الخلجي لأشخاصه في اللوحة أو تقليد إيماءاتهم كما يفعل الممثل ، بل عن طريق تلك القوة العبرة عن الشعور الديني ، وفيه لا نلمح أثراً لعنصر واحد ملون يقدر على الدخول ، وصرف المصور عن مهمته في إجلاء إيمانه عبر التصوير ذاته ومن خلاله .

وقد قورن ( بوتز ) بمعاصرة : مؤلف عمل ( تقليد المسيح ) - فلشخصيات عشائه الأخير ، نفس دفء شخصيات بوتز حلاوتها ، كما تجمع شخصيات كل منهما ، التعبير الانساني والالهي معاً ، بالإضافة الى ذلك ، فان المصور يرو جراءة وحدة عميقة غير مألوفة ، في الطريقة التي يشرح بها موضوعه ، جاعلاً هذا





هوغوفان ديرغوز

الايمن . ويا لها من وحدة مذهشة ، نرى فيها العشاء  
الاخير وسط أربعة مشاهد تحيط به ، وتؤكد بحركتها  
الشكل المثلثي المتوازن لهذه الصورة ، فقد وضع  
المسيح في القمة العليا ، بينما شكل الواعظين النقطتين  
المكملتين لهذا المثلث ، حيث اجلسا في صدر الصورة  
وظهرهما لنا .

والحق أن المرء لا يتعب من تسبيح عينيه في هذا  
العالم المصور ، حيث للمعارضات بين درجات اللون  
الدافئة والباردة احساس الوخز الخفيف والرنين  
الموقع ، خصوصا مشهد ( جمع المن ) فهي تحفة  
تلوينية ، صرفة ، بعمق توراتي كامل ، ومشهد [ اطعام  
الملاك لايليا الذي وزع فيه المصور بنجاح الاضاءة  
والشخصيات حسب اهميتها ] .

واعترف اني احمل ميولا اقل نحو لوحة ( استشهاد  
القديس اراسموس ) ، المعروضة في كنيسة الك

الموضوع يتغلغل في نفسه شيئا فشيئا ، فلا تلبث  
عاطفته أن تفيض ، على شكل تعبير صرف قادر بدوره  
على ايصال هذه العاطفة للمشاهد .

يعلمنا ( روبرت جينل ) في دراسة مؤخرة له عن  
الفن الفلامنكي : [ ان اثنين من رجال اللاهوت ، كانا  
المسؤولين عن الوحدة الدقيقة التي تم فيها جميع  
المواضيع الأخرى ، حول الصورة الرئيسية ، للعمل ،  
والتي يبدو فيها السيد المسيح يبارك الخبز ، تلك  
الصور التي ترمز الى ما يقابل هذه الاحجية ، مثل  
تقديم الخبز والخمر لابراهيم والتضحية ، بالجمل  
وايقاظ ... الملاك للقديس ايليا ، قائلا له [ انهض  
وكل ... ] وجمع المن ( الطعام المنزل من عند الرب ) ؟  
يرى جو هذا ( العشاء الاخير ) من الأعلى ، وما  
طاولته الضخمة سوى استهلاك للطاولة الصغيرة التي  
تبدو في العيد اليهودي أسفل الصورة من الجناح



هوغو فان ديرغوز

بعد تحقيق اللوحة (العشاء الأخير) دمي (بوتز) ،  
مصور الشخصيات لمدينة (لوفين) ، مما أعطاه الحق  
في نيل بعض المال (مثل روجيه) ، الذي استخدمه في  
شراء (الثوب الشعائري) ، وصار لزاما عليه مرافقة ،  
مواكب القربان المقدس والمهرجان ، وقد فعل ذلك  
بتقوى عظيمة ، كما يعود له الفضل في احياء بعض  
اللوحات المثيرة التي تصور السيدة العذراء .  
تزوج مرتين كانت المرة الثانية من فتاة يافعة جدا  
لم يعيش معها طويلا لانه توفي في السادس من ايار عام  
( ١٤٧٥ ) .

بطرس أيضا في (لوفين) ، فواقعيتها الساذجة ،  
أقرب ما تكون الى تقرير ، على الرغم من الاضائة  
اللامحدودة التي عمت الفراغ والمنظر الطبيعي  
الموصوف .

كما يرينا (بوتز) نفسه استازا في وصف الايمان  
المدهش عندما يرسم لوحة (الامتحان بالنار) كجزء  
من السلسلة التي لم تنته حول موضوع (عدالة  
الامبراطور أوتو) حيث تتوج فيها رقة الرسم والانشاء  
بأقواس قوطية تعيد الى الذاكرة الزخرفات الاجمل  
لمخطوطات ذلك الزمان .



ذهبت ابتناه الى دير القديس آغنس ، أما فيمة يتعلق بولديه ، ديريك وآلبرت فقد ساعده في عمله كمزخرف ، وكان كلاهما وخاصة ألبرت مصورا جيدا .

### هوغو فان دير غوز

ما زلت أذكر السعادة التي غمرتني بينما كنت أنشد الراحة بعد وجبة سخية من التصوير الإيطالي أثناء زيارتي الأولى لـ ( أوفيزي ) ، عندما وجدت نفسي منفردا ، أدخل الى غرفة ، واقف أمام لوحة كبيرة رائعة ، تختلف ألوانها الزرقاء ، والبيضاء ، الحمراء ، والخضراء ، العذبة والسوداء الزرانة اختلافا كاملا عما رأت عيني من قبل .

كانت تلك لوحة ( تمجيد الرعاة ) صفحة ( ٦٨ - ٦٩ ) التي صورها ( هوغو ) بين أعوام ( ١٤٧٦ - ١٤٧٨ ) من أجل ( توماسو بورتيناري ) في ( بروغز ) ثم أهداها ( بورتيناري ) لكنيسة ( سانتا ماريا ) الجديدة في فلورنس ، وقد كان لها انطباع عظيم على ( دومينيكو غيرلاتديو ) و ( لورنز ودي كريبوي ) .

رسمت بتقنية النور والظل ، المستخدم في رسم ( الملك الصغير ) ، ذي اللون الأزرق فوق صورة العذراء ، كما فتنتني الزنبقة القرمزية بجمالها ، والسوسنات ، والزهور الأخرى ، في صدر الصورة ، وكم كان رائعا هذا اللون الذي يعم الصورة ! ويا لروعة ذلك الأسلوب الذي يبدو فيه جسد الطفل المقدس ، مشعا كالشمس بنور ينتشر على الأرض ، وفوق وجوه الرعاة التي تعكس انطبعا غريبا مقلقا الى حد ما .

عرفت فيما بعد ومن خلال قراءتي لحياة ( فان دير جوز ) عن ذلك المرض الغريب ، الذي أرق هذا الفنان الذي أرانا ، من خلال جمال ملائكته الحمراء الأجنحة ، وألوان شعورهم الوردية الخفيفة ، ومن خلال الصورة الجانبية الرقيقة للشباب ( بورتيناري ) مقابل أبواب القديسين الحمراء والبيضاء ، أرانا موهبة أحبطت لبضع سنوات ، موهبة أستاذ الطواحين ، وبزت مواهب الفنانين الأقربين لزماننا هذا . . . مثل ( هالز . . وماتيت ) .

إن التشويق في هذا التصوير العظيم المساحة لا يبدو فقط من خلال الكمال التقني ، في عدم تدخل المصور في التعبيرية النشيطة لعناصر المشهد ، بل يبدو في التوازن الرائع في القسم المركزي للوحة ، فقد دلفت الملائكة ، من كل اتجاهات اللوحة مما أعطى اعلاء غريبا لهدوء شخصياتها الساكنة الرائعة .

كل أعمال ( فان دير غوز ) الذي كان صديقا لـ ( غوز فان غنت ) أظهرت أسلوبا مبتكرا ، فهو قادر

على ربط الناس والمناظر الطبيعية ، معا بشكل حميم ، كما فعل على سبيل المثال في واحد من أعماله المبكرة ( كثنائية متحف فينا ) التي ضمت مشهد ( العويل ) في الجهة الأولى ، والمشهد المشهور لآدم وحواء في الجهة الثانية ، مع منظر رائع يجسد ( ساتان ) الشيطان بصورة عطاءة أو سلمندر ( حيوان ضفدعي ) بخصلات شعر مجدولة على قرون ، فكانت عبارة عن تجسيد استبدادي للغرور .

كان ( فان دير غوز ) متدينا بعمق ، فأصبح أخا علمانيا في أخوية ( رود كلوستر ) ، بالقرب من ( بروكسل ) لكن ما السبب الذي دفعه الى هذه الدراسة ، أهو الفشل في الحب أم عدم الرضى عن عمله ، الواقع أن أحدا لم يعلم ، حدث ذلك بينما كان منكبا على عمله في لوحة بورتيناري فقرر الانسحاب فجأة الى دير ( أوغستينيان ) الذي كان شقيقه فيه أيضا ، وبعد خمس أو ست سنوات أصيب بكتابة نفسية فحاول رئيس الدير معالجته بالموسيقا ، لكن المصور لم يستطع التخلص من الفكرة التي سيطرت عليه ، وهي أنه ملعون على حد قول الراهب ( أوفيسوس ) في تاريخه الذي أظهره للنور ( الفونس وترز ) ، وقد حاول اغراق نفسه لو لم يمنع بالقوة ، كما كان يعذب نفسه بالتساؤل كيف سينهي أعماله التي بدأها وربما كان مدمنا أيضا وخصوصا على الخمر .

قال المؤرخ - [ كان يشرب مع ضيوفه ، لأنه سمح له باستقبالهم ، مما زاد الأمر سوءا ، أما عن أيامه الأخيرة ، فنحن لا نعرف الكثير ، لكن المؤرخ ذكر مناسبة موته بقوله : توفي الأخ العلماني ( هوغو ) الذي خدم هنا عام ( ١٤٨٢ ) ] .

والواقع أن شهرة هذا المصورة تجاوزت حدود الألب ، وقد قيل : [ أنه لم يكن ليوجد أحدا ، في ذلك الوقت يساوي هذا الفنان ] .

أما العمل الأخير الذي عرف له ، فكان لوحة ( موت العذراء ) المؤثرة ، في ( بروغز ) بألوانها الزرقاء ، وشحوبها الحي ، أنه عمل مشهور يحمل أثارة قشعريرة الموت التي يبدو أن المسيح ، قد حولها لتوه الى دفء الانبعاث .

### هانس ميلنغ

ننتقل الآن الى الحديث عن المصور الذي اعتبر لفترة طويلة ، أفضل المصورين الفلامنكيين ، وهو يقدر الآن خصوصا ( كمصور شخصيات ) ، كان ذاك ( هانس ميلينك ) الذي ألف مع تابعيه استوديو المصورين في ( بروغز ) .

امتدح ( فورمنتين ) ، عذراوات ( ميلينك )

وانشاعاته المتحققة ، فهو يجمع فيها مهارات كل من نقاش المعادن ، والنحت ، ومصور الاواني الزجاجية والمزخرف وقال عنه [ ان المشاعر التي تنطق بها اعمال ( هانس ) هي مشاعر الحزن ، والهامه الهام راهب ، وهدفه اميري ، وممارسته ممارسة خبير ، والتاثير عنده مبهرا ] .

وبعيدا عن هذه الاعمال فهناك لوحات تتصف بأسلوب ممل دون جدال ، مثل لوحة ( الالام ) ، ( ابتهاجت العذراء السبعة ) ، كما يمكننا القول ان لوحة ( القديسة ارسولا ) هي تقليد غير ممتع لزوجيه دير ويدن .

اما لوحة ( الانبعث ) التي تشكل الصورة المركزية لثلاثية ( متحف اللوفر ) ، فهي ذات تنظم مدهش بين الالوان : الرمادي والوردي ، وبين اكاليل الزهور ، والفاكهة والمنظر الطبيعي الحافل بالالوان ، اما الحراس النائمون فقد رسموا بخط صاف تماما ، تبدو هذه اللوحة قريبة جدا من لوحة ( عذراء جاكس فلورينس ) ، المرسومة حوالي ( ١٤٨٩ - ١٤٩٠ ) ، لكن هذه تبدو لي احيانا متصلة ببعض الشيء ، على الرغم من وجود بعض الممرات الجميلة ، فكل وجوها متشابهة ، وبالرغم من توزيع اللون المدهش ، الذي يمكننا من رؤية ادق تفصيلات السجادة في الاسفل الا انني اعترف ان شخصيات اللوحة مع ( القديس جيمس ) ، الذي يرتدي قبعة تملوها صدفة ، وهو يوحى بتحية خفيفة ، فتتقر بشكل عام الى القدرة على الاقتناع .

لكنه تم الاجماع على ان ثلاثية [ الزواج الغامض للقديسة كاترين ] حوالي ( ١٤٣٥ - ١٤٤٤ ) المعروضة في مشفى القديسة ( جين في بروغز ) هي العمل الرئيس والافضل لميلينك ، فعلى الرغم من التعقيدات اللونية وتمرجاتها ، فالعمل لا يبدو انه من صنع يد ، خصوصا الجزء الذي يمثل القديس يوحنا ، امام خلفية تحليلية ، توحى بأعمال ( بوش ) ، والجزء الذي يري القديسة ( كاترين ) نفسها ، مع راهبتين راكعتين .

وهذا المشهد الذي يحرض العين على التقدم بارتفاع تدريجي ، بدءا من المصلى داخل جدران الرواق المسقوف الى الرؤية المبهجة التي تنفذ عبر الفراغ . والحق انه في هذه وكما في ثلاثيته المعروضة في بروغز ( صالة العرض الوطنية .. واشنطن ) يثبت المصور قدرته المدهشة بشكل خاص على تصوير الشخصيات ، ( وسوف يكون لدينا الكثير لنقوله عن تقنيته في هذا الفن فيما بعد ) .

والواقع اننا لانجد السحر الذي وجده نقاد القرن التاسع عشر في هذا الفنان الذي هاجر من ( فرانكفورت ) واصبح مواطنا في ( بروغز ) ، ولا يستطيع ان وافق

( توريه ) رايه ، عندما ذهب الى حد القول بان اعمال ( ميلينك ) تمثل تعبيرا منقى للفن الذي طالما حلم به ( جان فان ايك ) ، فنحن نجد الى حد ما تماثلا مبتذلا في انشائه ، وتكلفا في تقنية العمل بالريشة ، فهو يخفي النضارة تحت غطاء من التفخيم ، بعرضه الزائد للمعرفة .

تلك هي اخيرا الاخطاء التي نكتشفها غالبا في اعمال ( هانس ميلينك ) .

## جيرارد ديفيد

لدينا هنا استاذ آخر اعيد له اعتباره مؤخرا ، مع ان ذلك لم يكن قبل نهاية القرن التاسع عشر ، عندما لفت ( جيمس ويل ) الانتباه الذي اخذ يتصاعد منذ ذلك الحين ، لأعمال هذا الفنان المنسي ، كما يقدر هذا الفنان اليوم خصوصا من اجل تلك النضارة الرائعة التي تبدو في المناظر الطبيعية للوحاته ، فتفاصيلها تبدو وكأنها ترى عبر مرآة مكبرة ، فتشكل رؤية رحة ومتطورة ، وخير مثال على ذلك الصورة الجانبية لثنائية ، وجدت له منذ فترة قصيرة في اسبانيا .

( جيرارد ديفيد ) يضيف القوام والنكهة المميزة على اعمال مثل ( القديس لويس ) و ( العرافة تيودوريان )

والحقيقة ان المنظر الطبيعي عنده ، يشكل الخلفية للمشاهد الدينية التي تبدو بصفاء وسكون يعارضان الى ابعد حد المأساة التي يضطلع بها موضوع اللوحة ، نيكفي ان نلقي نظرة على لوحة ( الابواق ) في بروغز ( ١٥٠٢ - ١٥٠٨ ) ، وخصوصا الى الغابة التي تشكل خلفية مشهد ( معمودية المسيح ) بقنواتها المفتاة بشجيرات اللباب ، والتكوين المتناغم لمحدراتها ، وأوراق أشجارها التي تبدو مقابل زرقة الافق .

وقد اعتبرت هذه اللوحة يوما ما احدى افضل لوحات ميلينك ، كما اعتبرها مصورو المشهد الطبيعي عملا رائعا من اعمال مصوري أوراق النباتات ، والواقع ان هذا الوصف المثير للطبيعة ، لم يكن الا اشارة على دخول عنصر جديد في التصوير بدأ يحل تدريجيا محل العنصر البشري .

وفي لوحة اخرى له ( زواج فانا ) متحف اللوفر ( ١٥٠٣ ) نرى وضعيات الجلوس الرائعة لاولئك النسوة ذوات الوجوه الفاتنة البيضوية الشكل كما يخيم جو مهيب واخلاص ديني على كامل العمل .

واصحح انني لم اتمكن من قراءة النقش المحفور على السكين ، لكنني فتنت برسوم ( الطبيعة الصامتة ) لتلك الوليمة الفرحة ، كما انني ارى شيئا ما ينتمي





هانس مملينغ

وهكذا دأب المصورون الفلافيكيون على اقتطاع أشياء من واقعية الطبيعة ، وتعهدوها بالعناية والتهذيب ، الشيء الذي يلاقي الاستحسان هذه الايام . عولجت الوجوه بسطوح واسعة فبدت كأنها لم ترسم باليد بل صورت تصويراً .

وان هذا الحس الانتشاري للمبادئ ، هو الذي يعطي القيمة الحقيقية لاستاذ اللون ، ان الذي يفقدنا عبر العلاقة الموسيقية التي تربط بين درجات اللون نحو ( آدم الشيمر ) والى اخرين مثل ( نيقولا بوسين ) و ( كلود جيلينه ) .

ينتمي ( جيرارد ديفيد ) مثل يريك الى مدرسة

الى فيرمير في لوحة ( العذراء وحساء الحليب ) ، فالكثافة الشديدة والصنعة النفيسة ، واللون الرائع للمنظر الطبيعي المحاط بنافذة ، كلها تؤكد ذلك ، [ ان تحقيق المنظر الطبيعي ، ضمن ما تريد ان تهمس به اللوحة ، هو يميل للتأثر بأفكار عصر النهضة مع انه لو تم ذلك فيما بعد لاعتبر مزاجاً تصويرياً شخصياً ، او نتيجة محالة نفسية خاصة ] .

اصبح التصوير في عهد ( جيرارد ) اكثر تكاملاً ، فبدأ يبسط مساحاته ، ويكيفها على الطريقة الايطالية بالرغم من انه لا يوجد دليل مادي يؤكد زيارته لاطاليا كما ان قوة الرسم لديه تظهر في فصاحة محببة .



يان كوسارت

### جريتجن توت سينت جانز

لاحظنا من قبل أن الذوق يتغير من قرن إلى قرن وحتى أحيانا من عقد إلى عقد . كما تتبدل طريقتنا في رؤية الأشياء بشكل كلي .

ففيما يتعلق بالمصورين الذين كانوا موضوع بحث ( فرومانتان ) تحت عنوان ( أساندة الزمن الماضي ) ، فنحن لا نملك نفس الرأي ، ولا نفس الذوق ، الذي كان للناس عام ( ١٨٧٠ ) ، كما أن الأشياء التي تفتننا هذه الأيام ، هي على الأرجح ليست الأشياء التي سوف تلامس مشاعر أطفالنا ، وما على المرء إلا أن يقبل النزوات التي تطرأ على الشكل والثقافة البصرية

( هارلم ) بمقتضى صفات أعماله النابضة بالحياة والاتساع وغنى علاقاتها اللونية النغمية ، علينا أن يذكر وسط تلامذته ( أدريان إيسنبراند ) وهو واحد من أواخر مصوري ( بروغز ) ، وقد توفي هناك عام ( ١٥٥١ ) ، وقد نسبت إليه بشكل تقليدي لوحة : ( العذراء ذات الإحزان السبعة ) ، مع أنه في الواقع لم يعرف له أية لوحة موثقة بتوقيعه ، وتعتبر هذه اللوحة عملا مؤثرا وخصوصا فكرة التصميم الخادع للبصر لصورة العذراء ، وهي تجلس على عرش من طراز عصر النهضة ، وله علاقة بالأحداث المهمة في حياتها .



الشخصيات ، بدأ ذلك جليا في معرض فرنسي للوحات صدور شخصية تعود للقرن الثامن عشر مؤخرا . ويعود السبب في ذلك الى امكانية النسخ المتاحة الان بوسائل عديدة ، قتلت هذا النوع من التصوير الذي اقتصر على الموديلات ذات الصبغة المعممة بشكل كاف كان يكون الموضوع : تصوير ( سيدة ) الى جانب زهرة ، او رجل اثناء عمله ، وهذا ما فعله المصورون الفلامنكيون بالضبط .

فمن قبل ( دورير ) و ( كراناخ ) و ( هلبين ) ، وجنبا الى جنب مع انتونيلو وجيوفاني امتلك هؤلاء جميعهم الاحساس الذكي بلامح الوجوه واسايرها ، فقد تقمصوا طبيعة ونفسية كل موديل امامهم ، بعين عالم النفس الدقيق ، ثم اعطوها ( كخلفية ) مشاهد مقنعة لمناظر طبيعية بين اجسام وطرق تؤدي الى مدن تلمح عبر الافق ، او بطريقة اخرى كاجلاسهم في غرفة محاطين بأدوات عملهم

ان المكان الاول يجب أن يعطى للوحة استاذ الفلامنك : صورة شخصية لامرأة لندن - الصالة الوطنية ، ذات الاتساع في ترتيب المساحات واللون اللحي للوحة البيضوي الشكل ، ويجب أن يعطى أيضا لتلك الصورة الممتازة الملونة بالأحمر والأبيض - متحف بروغز الشعبي - التي تمثل زوجة فان ايك ( مارجریت فان ايك ) بردائها الأخضر المرتفع تحت ذراعيها ، ويدها الصغيرة التي تبدو وكأنها تحاول اخفائها تحت نسيج الثوب السميك ذي الطيات الكثيرة .

ان صفة غريبة تسيطر على هذا ( العمل ) الذي يمكن أن يكون قبيحا اذا لم يكن المصور قد قصد به اختبار خياله بجرأة كبيرة ، كما تبدو الجرأة أيضا في اللوحة الصارمة : ( صورة شخصية لرجل ) في ( متحف متروبوليان ) التي صنفها [ فيرنز جيفرت ] وسط الأعمال الناضجة ( لدريك بوتز ) واعتبرها حسب رأيه قمة عبقريته .

### بتروس كريستوس

أحد الأمثلة التي تؤكد ميزة تصوير الشخصيات الفلامنكي في فهم الانسان صورة لامرأة شابة بقبعة مخملية ذات شريطة سوداء تحت ذقنها .

وهذه الصورة التي لا مثيل لها تسحرنا ونحن نتأمل القسمات الدائبة ضمن الوجه البيضوي الرقيق ، فنظرتها المبهمة تضاهي قوة وحضور وجاذبية الغموض الذي يبدو في لوحات مثل : ( الجوكندا ) ، و ( المرأة ذات الجوهرة ) ، كما ان هذا التلوين الفريد وتلك اليدمائية والغموض يقر بأنها من أعمال ( فوكت ) و ( جان

وان وجهات النظر التي تتبدل من جيل الى جيل تسبب أحيانا الثورة على طريقة تفكيرنا ومؤيتنا للشكل واللون معا ، و ( جيرتجن توت سينت جانز ) هو واحد من أولئك المصورين الذين - لن أقول اكتشفوا مؤخرا بل الأفضل ان نقول [ فهِموا ] وقدروا بقيمتهم الحقيقية [ .

والحق انه وبهذا الفنان تجرأ الفن الغلافكي على الغوص الى أعماق بحار الغموض والخيال ، الذي يبدو في أعمال المصورين الالمان ، مثلما في :

- [ لوحة فان بونينجن ( العذراء المجددة ) حيث حاول المصور تصوير الاصوات التي تنبعث من آلات الملائكة وهم يعزفون ] .

كما انني لا أجد مثالا أفضل من لوحة ( القديس يوحنا في البرية ) - متحف برلين - يجلس القديس مريحا وجنته على يد واحدة ، بينما راح يتأمل واحدا من أكثر المناظر الطبيعية الخضراء جمالا ورقة اثناء غروب الشمس ، وسط تصفيق أجنحة الطيور وزقزقة العصافير ، وانموذج الجدول بالمياه الرقراقة ، وقد ورد اليه أيل يطلب الماء ، كما يرى الحمل خلف القديس يوحنا ، يجلس منتظرا اتمام النبوءة بقدوم حمل الرب ( رمز المسيح ) من أجل تعميده .

يذكرنا هذا المشهد بلوحة ( الحمل الرمز ) لفان ايك ، باستثناء الترتيب المعكوس ، ( ونذكر هنا ان المشاهد لا تتبع التسلسل التاريخي للسيرة الدينية ) ولد جيرتجن في ( ليدن ) بشكل مؤكد وتوفي في ( هارلم ) وأعماله مثل و ( الخلع ) ( ازالة المسامير من جثمان السيد المسيح ) ، ( وقصة بقايا جثمان القديس يوحنا المعمدان ) في ( فيينا ) تجعله الجد الأعلى لمصوري ( اللوحات الشخصية الجماعية ) ، والتي كان فيها كل من ( رامبرانت ) و ( هالز ) استاذين كبيرين .

كما أن جيرتجن يشكل الفاصل ما بين الدائرة الكبرى والصغرى للفن الغلافكي ، وقد قدر له أن يطور العنصر الأكثر قوة في عمله الى حد التخمة ، ( أي النقطة التي يضيع فيها الشكل في نوع من الخيال الذي يبدو أحيانا غامضا جدا ، وملينا ابتزنيات استمرارية ) ، وان يبعثر طاقاته على مساحات واسعة تكشف من فوق مجموعات من مخلوقات بشرية شديدة الصغر ، تتراكض راقصة هنا ، وميتة هناك بشكل غوغائي .

### فن تصوير الشخصية

لم يعد الناس يهتمون كثيرا هذه الأيام بفن تصوير

فان أيك ) .

فمن تكون تلك المرأة يا ترى ؟ تعددت الاسماء التي طرحت ، كالسيدة ( تالبوت ) والسيدة ( جريمستون ) ، كما قيل أنها ( ايزابيل ) زوجة ( تشارلز ) الجسور . ولكن السؤال بقي دون اجابة ، ومهما تكن الاجابة فهذه الصورة الغذة بحاجبي صاحبها الخفيفين ، وبشرتها الشاحبة النحلتين ، هي لوحة : لا يمكن نسيانها قط .

فتلك المرأة المجهولة تقودنا الى منطقة الغموض ، التي تقع بين ( بيسانيلو ) و ( فيرمير ) ، كما تسكن الانوثة كل فروق ظلالها الدقيقة وكآبتها الخفية ، كما أنها لم تمهر بتوقيع او بتاريخ ، لكن الاطار الاصيل الذي اختفى كونه سرق قيل أنه يحمل النقش التالي : opuspetristo pheri الذي يعني على الاغلب ( بتروس كريستوس ) .

عرف لهذا المصور عشرون صورة ؛ ويظهر أنه عمل في استوديو أيك أيضا ، واعتبره جيفرت مستغلا لمكتشفات الآخرين ، كما أنه استعمل هذا التوقيع : X.P.I Christi ثم أصبح استاذًا في (بروغز) سنة ( ١٤٤٤ ) وتوفي سنة ( ١٤٧٢ ) . وترجع أهمية هذا المصور الى كمال أسلوبه ( يرى ذلك في لوحة بيتا ) اي [ العذراء المنتحبة فوق جثمان السيد ] في اللوفر رسمها ( ١٤٦٠ ) ، ولوحة ( الميلاد ) في واشنطن وهي ذات اتساع في القدرة على الياحء بالشخصيات ، والتجسيم المتواصل ، وكمال في التصوير .

« فن تصوير الأشخاص بين ( روجيه ديرويدن )  
( و ) هانس ميملينك »

في هذه النقطة علينا العودة الى ( روجيه ديرويدن ) ، اذ أن جميع صور رجاله الشخصية تتشابه تشابها كبيرا ، فهي تصور رجالا يظهر منهم ثلاثة ارباع الوجه فقط منحرفا نحو اليسار ، بينما تتدلى خصلات شعورهم فوق جباههم ، فلا يميز الواحد منهم عن الآخر سوى الأنوف والأيدي التي تتدلى منها أحيانا سبحة أو تحمل خاتما أو تمسك بسهم .

أما صور نسائه فتختلف جدا ، فهي تعطي تنوعا للتسلسل الرتيب الذي يظهر في ملامح وجوه رجاله النحيلة والمستغرقة في التفكير ، فأول ما نلاحظ تلك الروعة في التجسيم ، يظهر ذلك في ( صورة لامرأة ) - متحف برلين - رسمت على لوح من خشب البلوط وبدأ تأثير استاذ الفلامال فيها بشكل كبير ، كما أنها لم تمهر بتوقيع او بتاريخ .

أما الصورة الثانية فهي : ( صورة لامرأة بحزام

أحمر ) ( الصالة الوطنية - واشنطن ) وربما كان وجهها يزجج أسلافنا ، بسبب شكل شفيتها ، الاثيوبيتين ، لكنها هذه الايام تسحرنا بقربها من تصورها الخاص عن الجمال الانثوي . ولقد انشئت ببراعة ، وتقع قيمتها بشكل رئيس في الصفات البارزة التي تتميز بها ، فالانحناء الرقيق للعنق ، والشكل البيضوي الشديد الدقة للوجه ، وفي حجاب الوجه الشفاف الذي اتخذ شكله ألوان قوس قزح .

ويقودنا هذا العمل بالتالي ، الى عمل آخر لهانس ميملينك ، ليس بأقل شأنا وشهرة ، وهو : ( صورة شخصية لماريا موريل ) والتي عرفت أيضا باسم ( عرافة سامبانا ) حسب النقش المرافق .

أنا واحدة من تلك الصور النادرة التي تحمل رمز الخلود ، فالمرء يشعر وكأن الإنسانية جمعة ، قد اختصرت في تعبير هذا الوجه ، ذلك التعبير الذي يعكس وعيها لتعاسات الحياة الصغيرة وانفتاحها على الهموم الروحية .

جميعنا شاهدنا - وأولئك الذين سيأتون بعدنا سي شاهدون - أناسا مثل ( ماريا موريل ) وربما نباس مختلف ، لكن بموقفها الجدي نفسه وبأصابعها النحيلة المزيبة بخواتم تتوكأ على طاولة أو على حافة نافذة ، وبمنظرة مفكرة يرتمش أنفها ، وتطبق شفيتها الشاحبتين بحذر ، أما السلسلة الذهبية والحلية المعلقة في شريط أحمر حريري ، فهما وحدهما اللتان تكسران قساوة الوحدة المؤلفة من الأسود والأبيض . قلنا سابقا أن ( ميملينك ) تفوق في تصوير الشخصيات ، فقد توفرت له موهبة الخوض في أعماق الواقعية ، ومثال ذلك ( صورة لامرأة عجوز ) - متحف اللوفر - حيث يبرز الوجه في هذه الصورة أمام منظر طبيعى مفصل بدقة ، وعلى الرغم من التغيير الطفيف في الامكنة فان هذا الرسم احتفظ بالتناغم بين ألوانه الرمادية والبيضاء .

كما يمكننا القول أخيرا : أن كل المصورين الفلامنكيين كانوا مصوري أشخاص بدءا من ( فان أيك ) ومرورا ( بروجيه ) و ( ميملينك ) و ( كونتين ماسيز ) ، و ( جوسيرت ) وانتهاء ( بروجيل ) ، باستثناء هذا الأخير الذي لم يعرف له سوى لوحة واحدة تمثل ( صورة لراس امرأة ريفية ) .

« فن تصوير الطبيعة الصامتة الفلامنكي »

دون الوقوع مرة أخرى في أخطاء ( تين ) ، الذي اعتبر كل المصورين الفلامنكيين سواء كانوا أسلاف جوردين أم أحفاده ، كانوا يقضون أوقاتهم في الشرب ، ومصاحبة النساء ، وفي الحانات [ الرأي الذي لا ينسجم





بروغل الأكبر



بروغل الأكبر



باتيستير

مطلقاً مع الفن العميق والوقر الديني الذي نلاحظه في أعمالهم ] .

علينا أن ندرك أنه نادراً ... ما نلتقي عملاً من أعمالهم ، دون أن يستوقف انتباهنا الأسلوب المبهج ، الذي رسمت به الملحقات ، فالمرء يجد في أعمال هؤلاء الفنانين بدءاً من ( أستاذ الفلامل وما بعده ) أثرة مبهرة في تصوير الطبيعة الصامتة ، كباقات الورود ، والكتب المفتوحة ، والنوافير ، والفاكهة المتروكة على حواف النافذة ، فنحن نرى كل نوع من أنواع الطبيعة الصامتة التي أعاد استعمالها مصورو القرن السابع عشر من الألمان مرة أخرى ورفعوها إلى درجة عالية من الكمال .

كنا قد ذكرنا من قبل الملحقات التي زينت الطاولات

الموصوفة في أعمال أستاذ ( الفلامل ) كما لاحظنا المراه المحدبة أسفل الشريا القوطية الطراز في ( صورة أرنولفيني ) لقان أيك ، كما يجد المرء في صور ( روجيه ديرويدن ) بشكل أساسي الكتب واللفافات الورقية التي تلوح بها الملائكة ، كما يعطينا ( ديريك بوتز ) ، في عشائه الأخير ذلك التصور الرائع للطاولة المفروشة بصحنونها وخبزها وكؤوسها في علاقات نغمية دقيقة . لوحة ( طبيعة صامتة ) أخرى نراها في متحف اللوفر ، تصف موضوع ( القربان المقدس ) نسبت لمصور فلانكي ، فإلى جانب الدقة المدروسة في إضفاء صفة الفردية على الوجوه ، نرى هناك الترتيب الرائع للأرغفة الصغيرة والسكاكين بقبضاتها الخشبية



والكؤوس ذات القواعد الطويلة المملوءة بالنبيذ والصحون القصديرية ، والتفاحة الموضوعة أمام السيد المسيح مع بعض الورود كالبنفسج ، وزهور الربيع التي زينت الثوب ، مما يعيد الى اذهاننا باقات زهور السوسن والنباتات الملونة ، التي تظهر في لوحة ( بورتيناري ) والخبز والبيذ على الطاولة في لوحة جيرارد ديفيد ( الزواج في قانا ) .

وكبشر بمصوري ( الطبيعة الصامتة ) في زمن ( روبنز ) وليس بفترة طويلة قبل بروجيل ، ( الذي كان هو ايضا مصور طبيعة صامتة كبير ) ، لم يكن مفاجئاً ان يبرز هناك مصورا لمشاهد السوق والحياة الريفية تحت اسم : بيتر ارستن الذي ولد سنة ( ١٥٠٨ ) ، ثم أصبح استاذاً في أنتورب وتوفي هناك سنة ( ١٥٧٥ ) .

ففي اعماله ( دكان الجزار ) المعروضة في جامعة آبسالا و ( دكان بائع الخضراوات ) ( ضمن مجموعة بيونينجن ) ، يعرض ( ارستن ) عذوبة عظيمة ، وتوهجا في اللون ، عند وصفه لكل من الفاكهة واللحم والخضروات ، لكن ما يؤخذ عليه هو انه لم يعط للطبيعة الصامتة الفاتنة الاهمية الفردية في صورة ، فنحن نلاحظ عبر الفجوات نساء يشترين حوائجهن . واخيرا علينا ان نذكر لوحة ( مزرعة في صباح شتوي ) المعروضة في اللوفر ، فقد عولجت البوابات ومادتها الخشبية كرسوم طبيعية صامتة . هذه اللوحة التي رسمها كونيلى فان داليم ، والتي تكشف بقشائها الجريء ، التأثير المضاعف لارستن وبروغل الاكبر .

كما ان ( لغان داليم ) لوحة اخرى بعنوان ( منظر طبيعي مع رعاة ) في متحف البرادو ، وتقودنا هذه الصورة الى ذلك الفن الذي تصبح فيه الطبيعة نفسها هي موضوع العمل .

### فن تصوير المنظر الطبيعي ؟

بشر الاخوة ( ليمبورج ) ب « فوكت » من خلال اعمالهم التي نفذوها في « كتب الساعات » فكان على المصورين الفلامنكيين ان يطوروا الاضاءة الجميلة العذبة الى درجة لا تضاهي . ولفترة من الزمن ظل الطليان ، ومن ايام ( جيوتو ) يعملون من المنظر الطبيعي الرفيق المفضل لجميع انشاءاتهم ، كما فهم المصورون الفلامنكيون ( المنظر الطبيعي ) كعنصر فردي سواء اكان نافذة تنفتح على المشاهد الداخلية ، ام كان خلفية مفصلة تساند المشهد الاساسي اسفل السماء اللوحة ، وقد تصافرت الطبيعة والاثاث في صورهم بشكل متناغم .

راينا كم كان مهما المنظر الطبيعي في ( خماسية غانت ) لقان ايك ، فقد اضفى الحياة على الصورة واوحى بالمساحات الخضراء البسيطة الواسعة بين مجموعات الناس .

كما ان استاذ الفلامال كان قد وضع في خلفية مشاهد الدينية رؤى لمدن وبحيرات ، وتلال تتقاطع مع طرق تتابعها العين بسرور ، بينما كان المنظر الطبيعي عند ( فان دير وريدن ) اكثر بساطة ، واقل شائناً ، مقابل الاهمية الكبرى التي اولاهها له ( بوتز ) ومن خلال اهتمامه بالاشكال المعمارية ، والصخور ، والمساحات بفهم مثالي حالم .

ولاحظنا ايضا كيف جمعت المناظر الطبيعية عند ( هوفو فان ديرغوز ) في كتل على الطريقة الايطالية ، وكيف غلب على مناظر ( جيرارد ) الطابع النحتي ، وكيف اوحى مناظر ( جيراتجن ) بالوحدة والتكامل .

### « باتينير » وتصوير المنظر الطبيعي

وجد فن تصوير المنظر الطبيعي في شخص « حواشيم باتينير » فنانيا نادراً ، ولد سنة [ ١٤٨٠ ] في ( بوفين ) بالقرب من [ دينانت ] وربما عمل في استوديو ( جيرارد ديفيد ) ولم يعرف له ما يزيد على خمس لوحات مزينة بتوقيعه .

هذا الاستاذ ، ذو الفن التاملي ، لا توازي قوته قوة اخرى في مقدراته على امتصاص الحكاية الرمزية لبعض أحداث الكتاب او تأملات القديس ( انطوين ) . وتحولها الى مشهد طبيعي ، يجعلنا ننسى كليا ابعاد الصورة عبر الاتساع الذي يريد الالقاء به ، فنحن نجد انفسنا امام مساحة ملونة يتحول فيها الفراغ والزمان الى امرين محسوسين لاعيينا ، فما كان لينجزه ( كالوت ) في عالمه الصغير المأمول ، انجزه ( باتينير ) في وهاده وأجماته وجباله وسلاواته ، فهو يقودنا هنا وهناك بلذة فائقة ، آخذين بالاعتبار تلك الافاق المزرقة في لوحته ( القديس جيروم ) متحف اللوفر ، والتي تدوي رويداً رويداً تحت سماء بيضاء واسعة . فللمصور طريقته الممتدة في سبك عناصر مشهده برسم اناس صغار جداً ، او مزارع ومجموعات بيوت ، او في ترك بعض الحيوانات ( ماعز ) او ( طير ) تتيه بين صخوره الزرقاء اللون .

ويحضرني الآن مثال آخر على تصوير المنظر الطبيعي ، هو لوحة لـ ( لويس فان ليد ) بعنوان ( بنات لوط ) تبدو وكأن كل مصادر الفن الاستعراضي قد استهلكت هنا في الاسهم النارية ، ووابلات الوميض تحت القمر .

**العالم الشبحي بعد كل تلك العريضة مدعومة بتناغم صريح ومندفح ، مما اعطاها ثقلها وشكلها ومحيطها الطبيعي .**

### هيروني موس بوش

تلك الروح الساخرة التي ظهرت في ثنائية برودولام ، بدأت تتحول الآن الى خبث على يد ( بوش ) ، ذلك الرجل الذي انفتح على أفكار السحر والرؤى ، التي ادخلتها الافكار القرواسطية الى عقول الناس .

(فهذه الرؤى هي التي أعطت لميله ( تمجيد الرعاة ) - في البرادو - تلك التعبيرية الغريبة التي اتحدت فيها مشاهد الشك باليقين والمعرفة ، من خلال الألوان والبنية التشكيلية للوحة ، كما أنها تحوي بالتأكيد نوعاً من التلميح الضمني عن الأشياء التي كانت تقال همساً في نقاشات المجالس الكنسية لذلك الوقت ، فتلك الانتقادية الحادة لهذا المجاز اللاهوتي ( الذي أصبح مجازاً معنوياً على وجه الدقة ) لم تقتصر على تصوير الناس الذين يحيطون بالطفل الالهى ، ويرمقونه بنظراتهم المتهكمة [ تهكم المستنجين الراضين عن استنتاجهم ] و [ نرى ذلك في عمل من أعمال بروجيل يعالج الموضوع نفسه ] [ الصالة الوطنية - لندن ] ، بل أخذت تشق طريقها بخفة حتى الى تباينات المشاهد الطبيعية المتقنة او الوسوسة ، القاسية او الصادقة الى حد بعيد . لكنها مع ذلك لم تكن لتزيد هذه التباينات الا غموضاً ، وتجعلها سراً محكم الاغلاق .

تلك هي الأشياء التي يمكن أن تلد في الذهن ، ونحن نتأمل واحدة من لوحات ( بوش ) التي يكتسب فيها عالم الحلم أحياناً تجسيدا غريباً غير مألوف ، فهو يرتعش ارتعاشة المحموم ، ويتغازل مع الشيطان ، وسوف نراه يؤكد هذا الميل أكثر فأكثر ، لنجده على أشده في لوحة ( التتويج بالشوك ) - الصالة الوطنية - لندن .

وهذا العمل المتأخر الذي يكاد يضيع تقريباً في تصوير البشاعة المبالغ فيها لوجوه الرجال البهائية التي تعذب المسيح .

وليد ( جيروم فان آكن ) الذي سمي نفسه ( هيروني موس بوش ) في مدينة : ( بوا لودوك ) وهي نقطة التقاء عدة لغات وثقافات ، وتحفل أعماله بالمشاهد الساخرة ، والمتهكمة التي انتشرت في أوروبا قرب نهاية القرن الخامس عشر وأصبحت ميزة الفنانين المصلحين والرجال الذين نشطوا في ذلك الوقت حول مدن ( روتر دام ) و ( أوغس ) و ( بورغ ) و ( بيسل ) وفي وسطها .

بينما تبتلع مدينة اللواط في دمار كامل خلف المشهد الكثر للعلاقة الشاذة كمركب يفرق .

صورة أخرى ( لباتينير ) وهي واحدة من القليلات الموقعة باسمه هي : [ إغواء القديس أنطوني ] في البرادو ، حيث يمكننا أن نرى هناك أيضاً تلك الصورة القرابية للجحيم في مشهد بحري واسع يعبث فيه شارون مصب النهر ، لينقل أحد الملعونين الى برج حرب يرتفع منه اللهب وأصوات العويل صفحة .

ونستطرد فنقول : بأن ( باتينير ) قد تطور إحساسه الدقيق بالطبيعة ، الى درجة مذهلة ، فما كان البشير للمصور الألماني ( إلشيمر ) و ( بريل ) مصور أنتروب ، الذي ولد بعده بثلاثة أرباع القرن ، كما كان مبشراً أخيراً بكلود جيله .

### « العنصر الشيطاني في التصوير الفلامنكي »

إنه عالم الكبريت والنار ، عالم الوجوه التي تدفع تعابيرها أحياناً الى حد القبح ، والى خبث مفاجيء يرى في خلق مخلوق مركب يجمع ملامح الحيوانات واشباه الانسان معاً .

عالم نادراً ما شاهدنا مثيلاً له حتى الآن الا في بعض التماثيل المجوفة على جدران الأبنية القوطية ، والتي توحى بملامح مخلوقات غير سوية ، وظيفتها جعل الماء يصب خارج الكنيسة من تحت قلنسوات الرهبان الشريرين ذوي المناقير والمخالب التي تفيض بالخطيئة والبناءة .

هكذا بدا خيال الانسان يصوغ للمسح شكلاً ، ويعطيه مكاناً في التصوير الفلامنكي ، وبهذا الخيال فتحت الأبواب على عالم الرعب الذي بدا يتقدم الآن الى قلب الواقعية التي أصبحت بمثابة غابة بكر ، كل شيء فيها يحز ويؤذي . فتحت الأبواب لاكتشاف مشاهد فظيعة ، انفصلت فيها صور الخير عن الشر بشكل ديني ، لكنها بقيت متحدة بشكل انساني ، مشاهد تجسدت على شكل إغراءات للقديسين وفي احجيات الحب بين ملاك وشيطان .

لكنه يميل الأشياء الطبيعي نحو تصحيح نفسها ، ( وكان انسانية التصوير الفلامنكي وعت أنها أصبحت ضائعة في عالم لا واقعي ) ، بدأت الرغبة تترادف في البحث عن البديل ، فعاد التصوير ادراجه الى الحس العام ، والى الحكمة الماثورة ، والى ايقاع الفصول الطبيعي وتصور جموع الناس المنتشرين على مساحات واسعة .

واخيراً بدأت حياة قوية وسليمة ، تظفر على ذلك





أدريان ايزن براست

والحق ان كل اعمال ( بوش ) تأثرت بشكل قليل او كثير بروح مسرحيات الفموض التي كانت تمثل ايامه في الابريشيات اثناء الاسبوع المقدس . فلم يكن الممثلون آنذاك يخافون المبالغة في اداء ادوارهم وقد كان : ( كون وي ) محقاً حين قال : - [ بأن فن ( بوش ) يتقدم اكثر فاكثر ، كلما تقدم هو في السن ، باتجاه التعقيد والغرابة والتصوير الكاريكاتوري ، كما ان مصوري ( بوا لودوك ) عجلوا بأفول أفكار القرون الوسطى بتناولهم مجازات الدين بالتمحيص والعناية

فصورته الشخصية التي تنتمي الى ( مجموعة آراس ) تلخص كيف كانت نظرتهم الى جيل الستينات والسبعينات ، ويؤكد ذلك ما قاله عنه ( بول فيرنز ) : - [ تتجسد في ملامح وجهه روح التصميم ، ودقة الملاحظة ، وسخرية المنتهم الذي لا يرحم ] .

كما نسبت له لوحة الصليب التي تنتمي الى مجموعة ( فراننشوم ) ويبدو فيها تأثير روجيه واضحاً ، لكن خصائص فن ( بوش ) تظهر على وجه المسيح المعبر ، وفي المنظر الطبيعي الممتد عبر اسرار الفراغ والزمن .



لوكاس قان ليدن

وانسانية عصر النهضة ، كانت منغمسة في تخيلات  
تضييق فيها الانسانية وتتصلب بين الجنة الارضية  
ويوم الدينونة .

والحق أن عبقرية ( بوش ) دمجت الملاحظة  
الواقعية والخيال الحالم في رؤى انسابت في صور  
رائعة ، وانشاد جميل للمساحات والخطوط .

فلو تأملنا لوحة ( عربة القش ) في ( البرادو ) ،  
والتي يعتقد أنها واحدة من اعمال بوش الاولى ، فهي

النقدية ، بعد أن سئمو الاستمرار في إخفاء عيوب  
الرهبان ورجال الكنيسة ، فآخذوا يتحرونهم بدقة  
تناسب وإزدياد انحلالهم الأخلاقي الذي طال أمده .

كان ( بوش ) المذكر الأخير بتلك الحضارة التي  
اتصفت كما أشار ( شورمير ) بأن كل بورجوازي فيها،  
كل فلاح ، وكل طفل يعرف جنته ، وناره ، مثلما  
يعرف غرفته الخاصة ، كان الأمر مع هذا الفنان  
أن أفكاره القديمة قبل تأثرها بانوار المنطق الساطعة



وربما يعتبر مشهد ( جنة عدن ) ، الايحاء الأكثر اشراقا لموضوع السقوط من الجنة . على مستوى فن التصوير كله . كما أن لجهنم التي تتحرك العربية باتجاهها ظلام مشهد التعذيب المرسوم على الطريقة الاسبانية . ولنتذكر أن الاسبان كانوا كبار موكلي الفن الفلامنكي ، ففي ذلك الجحيم يمكن أن يفوض كل شيء . اذا لم يكن المسيح هناك يلوح بذراعه الممدودتان ملوحا بايماات الغفران .

من المحتمل أن ( بوش ) رسم قبل عربة القش لوحة ( اغواء القديس انطوني ) الموجودة في متحف ( لشبونة ) ، يوجد نقص كبير في المعلومات عن تاريخ اعماله ، فالو موضوع كان كاملا بالنسبة لمبقرته القادرة على تحويل الكابوس الى العاب نارية ، كما يمزج الاهداف الاخلاقية مع التعاليم اللاهوتية بشكل معقد لا انفصام منه .

أما لوحة ( حديقة المسرات ) فقد اعتبرت لوحة تخيلية ، لابتعادها عن البساطة البارزة في سفر التكوين ، فقد وصف الخيال البشري المريض كل شيء فيها بطريقة مشوهة التراكيب ، كما أن تموج شخصياتها امام اعيننا بوضيعة شهوانية ، حول نافورة الشباب ، وتوحي على الاغلب (بالآلية) ، فتبدو وكأنها بشكل سبقي ، من اختراعات السريالية ، لذلك فهو ليس مفاجئا أن يذكر ( اندريه بریتون ) في كتابه ( الفن السحري ) تعليقاً أخذاً عن هذه اللوحة بقوله :

— [ إن موضوع اللوحة ظاهرياً هو : اللذات الحسية ، المعالج بانصهار تام ، بين الخلاعة والفحش ، يبدو ذلك في سلوك الحيوانات البحرية العملاقة ، وفي رقة المرأة المحدقة بافتتان في رأس رجلها والتي تحولت الى ثمرة توت ، وبينما ترقص مجموعة تحت قناع جماعي هنا ، تنام مجموعة أخرى هناك ، وتتجول مجموعة أخرى بحب غامر تحت الاشجار أو يتكور البعض داخل قطرات الندى ، فوق نهاية من نهايات شوكة عملاقة ، أما حاكم هذا الجو الحالم فهو البيضة المبهمة العجيبة التي تشكل قاعدة التحول ، كما يرى من بعيد ، مجموعة أخرى من الطيور المتكتلة ، فوق بركة ياجنحتها الضخمة ، ونظراتها التي لا تنسى ، كما تشكل المخلوقات البشرية العارية الحركة الرئيسة في اللوحة مع الحيوانات الشرقية ، والقوافع والاصدف الحلزونية ، وثمار التوت ، والفريز ، بالإضافة الى اسطوانات بلورية تتدرج عبر جبال مرجانية ، وأحجار كريمة تنضج لتنفجر ، وتدفع بالتربة نحو الأعلى مشكلة قبعات شفافة ، تحجج الأزواج وتملا المكان نماءً واللوانا قزحية ] .

تظهر عند ضم اجنحتها بعضها الى بعض مشهد عبور الحياة وحركة كل الوجود ، فالجبار على حصانه والعشاق والشعراء يرتفعون هناك ، فوق قمة التبن المقدس امنين من العجلات ، التي تحطم المتقاعسين والمترددن ، بينما ربط العبيد البشريون الى عمود العربية مع الهائم ، يجرونها نحو الامام ، وهم يجلدون بالسياط متألين ، ولا شك أن عربة القش قد استلهمت من كلمات عيسى النبي التي تقول :

.. | يفنى كل جسد في النهاية كالعشب

### ويذوي جماله كزهرة الحقل ]

فهي تنعكس الصورة العامة للحياة زمن الفنان في تلميحات موضوعية ، فهو بالتأكيد ( قيصر بورجيا ) ذاك الذي يبدو ممتطيا حصانه الابيض . وكما كتب عن أولئك العشاق . المتخفين هناك فوق القش المقدس ، منشغلين بالعناق وممتعين انفسهم بالحن الحب الصباحية ، وسط مجموعة من الملائكة والشياطين . كما أن محاولة ايجاد مفتاح اللغز لهذه المشاهد ، لا يزيد ما سوى ابتعادا عن فهم العمل ، تماما كما في مشاهد آرثر رامبو من لوحة « فصل من الجحيم » .

فمن الحكمة في حضور أعمال ( بوش ) أن يدع المرء لعينه حرية التجوال في كل أنحاء العمل . والاستسلام لاغراءات الحلم الذي يسحبنا بين سطح البحر والسماء ، نحو قاع الافتراضات الخطرة ، فنجد ايضاً ممتطين مركب الزمن ، مركب الانسان الذي كان له أن يمثل فيما بعد على شكل ( سفينة الحمقى ) في لوحة اللوفر الشهيرة .

وفي عربة القش التي تعتبر ايضاً ( اطراء للحماقة ) يستعمل المصور سلسلة من الالوان المثيرة والجديدة كل الجدة ، كالالوان الوردية القرنفلية ، والوان الصباح والمساء الزرقاء ، والتي توحي بشكل غامر بهشاشة الاشياء في هذا العالم .

فأمام ذلك البعد الازرق الضبابي المغمور بالانهار والمطوق بالجبال يأخذ الموكب الطويل طريقه عابرا الزمن بمجموعات من الناس رسم بعضها بالوان حمراء ذات توهج مفاجيء أو صفراء مشرقة ، كما بدت في صدر الصورة اشكال رمزية توحي بالخصب ، والمعاناة أو الجشع .

وعلى الرغم من أن « عربة القش » كانت أقل عرضة لاعادة النسخ من لوحة ( حديقة المسرات ) لكنها تمتاز عنها بذلك الاسلوب التخيلي للقيامة ، والذي وجد في شخصية ( بوش ) المصور المناسب ، كما أن أسلوبه مشابه جدا لاسلوب القديس ( جيروم ) نفسه ، في غناه بالتلميحات الفاضة ، والتي تنتمي احيانا الى

# الاخوان .. فكان إيك

## ولوحة عبادة الحمل

إعداد : بشير قنصت

( جاء في الموسوعة الاميركية حول سيرة الاخوين هيوبرت وجان فان إيك بان هذين الاخوين يعتبران من مؤسسي المدرسة الفلامنكية للتصوير في اوائل القرن الخامس عشر ، ولم يكونا كما يظهر مخترعي الالوان الزيتية ، ولكنهما اول من استخدم الزيت ، والصور بقصد الوصول الى العمق في التصوير ، واشهر عمل اشتركا به الحجاب المكون من ( ١٢ ) لوحة في كاتدرائية ( غاند ) سان بافون وموضوعه ( عبادة الحمل ) والذي يعتبر من انواع امثلة الفن ) .

( اما اللوروس الفرنسي فقد اقتصر على ذكر احد الاخوين وهو جان فان إيك - ١٣٧٥ - ١٤٤٠ - ووصفه بأنه فنان فلمنكي بدائي ، اشتغل في بروغس واحد مؤسسي الفن الفلمنكي وصانع اللوحة البوليتيكية المشهورة باسم « عبادة الحمل » ) .

في المطبوعة ذات الالوان الطبيعية التي اصدرتها دار فلاماريون الباريسية للنشر عام ( ١٩٦٩ ) ، يتناول الناقد الفرنسي ( البير شاتلله ) اول ما يتناول اعمال الاخ ( جان فان إيك ) بالبحث والتمحيص ، فيقول ان ( جان ) هذا اصاب نجاحا سريعا وموقفا في فنه ، وقد أكد هذه الحقيقة مؤرخو القرن الخامس عشر المشهورون امثال سريك ( ١٤٥٠ م ) وبارتلمو فاسيو ( ١٤٥٤ ) وتبعهما فيلادريت ( ١٤٦٤ ) ومن ثم الرسام الشطر والد ( رفائيل جيوفاني سانتي ) المشهور عام ( ١٤٨٤ ) ، واجمع هؤلاء على ان ( جان فان إيك ) يعتبر معلما عظيما في التصوير .

ومع ذلك فلا يزال الكثير من الفموض يكتنف سيرة حياته واعماله ، التي اختلفت منها الكثير من عالم الوجود لاسباب مجهولة .

في القرن السادس عشر اهتمت ايطاليا اهتماما ملحوظا باعمال هذا الفنان المبدع ، وقد وصفه ( فاساري ) (١) بأنه اول من ابتكر الرسم بالالوان الزيتية واهتم غيره من اهل الفن في ايطاليا بفنه ولوحاته التي كانت بحوزة ( الامير الفونس آراغون ) و ( فريديريك الثاني ) ، وجميعها ضاعت ولم يعثر لها على اثر . ولما قام ( البرت ديورر ) برحلته المعروفة الى بلاد الارض المنخفضة عام ( ١٥٢١ ) ساقته قدماء للوقوف امام اللوحة المسماة ( عبادة الحمل ) فاذلهه ما رآى .

واليوم اذا ذكر اسم ( فان إيك ) وذكرت أعماله ، فلا يتبادر الى الاذهان منها سوى هذه الرائعة الفريية، وما يحيط بها من معميات واسرار . تشير بعض الكتابات على اطرافها الى ان هذه التحفة الفنية قد بدأها ( هيوبرت فان إيك ) واتمها شقيقه ( جان ) وهذا ما يدل على ان يدي الاخوين قد







جان فان ايك (تفصيل)

القديمة اذا تأملنا مليا صوره ( تيموتيوس ) وبما يحيط بها من كتابات يونانية ، الامر الذي يدل على المامه بالاداب اليونانية ، وعلى تذوقه الفنون القديمة ، كما ان رسومه تدل على انه لا يتمتع بروحية عالية ، كرسام وأديب وحسب ، بل تشهد على انه كان ذواقة للفن الجميل وقوى الملاحظة ، يجد متعة في تفهم الشرط الانساني في العمل الفني الجيد .

وعلى هذا الفيناه في بعض اعماله ، لا يعبر عن الجو الواقعي للمناظر الدينية ، وحسب ، بل يضعها ضمن اطار انساني ، الا انه في الوقت نفسه يجردها من قدسيتهما على نحو يدعو الى الابتسام .

وفي عام ١٤٣٣ رسم جان ( فان ايك ) لوحة ( الرجل ذو العمامة ) فبلغ في هذه اللوحة ذروة فنه ، فقد سلط الضوء على الوجه بشكل صارخ وأخفى الصدر في وجبة فضفاضة ، اما الرأس فقد لفه بمائشبه العمامة ذات لون احمر فاقع ، ولم يعرف النقد حتى

ساهمتا في صنعها ، ويدل كذلك على ان ( هيوبرت فان ايك ) لم يكن بالشخصية الخيالية الاسطورية . كما حاول بعضهم ان يوهم الناس بان ( هيوبرت ) لم يشارك شقيقه في اعماله ، وان الفضل كل الفضل يعود ( لجان ) وحده ، ولاسيما فيما يتعلق بصنع رائعة ( عبادة الحمل ) .

كان ( جان فان ايك ) مصور الامراء والدوقات ، اذ عاش مدة سنتين في بلاط الدوق ( بافيير ) ودخل في خدمة الدوق فيليب ( العليب ) .

ثم انتقل الى ( ليل ) وقام بعض الوقت عند الدوق ( بوغوني ) وبعد ذلك سافر الى البرتغال ، بيد انه بعد عام ( ١٤٢٨ ) آثر الإقامة في ( بروغس ) ، وقد اتاحت له اقامته في بلاط هؤلاء الامراء ، والدوقات فرصة الاحتكاك بالاوساط الفنية والادبية ، ووصفه ( فاسيو ) احد مؤرخي عصره :

[ ايه كان أديبا وعالما بالهندسة وفنون التصوير ] . ويمكننا الحكم على مدى تأثيره بالثقافة اليونانية



اليوم من تمثل هذه الصورة ، فمنهم من زعم انها صورة تاجر ثري (٢) ومنهم من قال انها صورة لحمية ، نظرا لما يبدو على ملامح الوجه من شبه غريب بينها وبين مرغريت زوجة الفنان نفسه ، اما ما يلفت النظر في هذه الصورة فتلك النظرات الثاقبة والوجه الشاحب الداوي .

هذا ، وتدل صورته الاخرى للعديد من الشخصيات الدينية والامراء ، والحكام ، والدوقات على مدى تفهمه للنفس البشرية ، ونقل ادق تعابير الوجوه والسمات المتميزة للأشخاص بواقعية قد تدعو احيانا الى الابتسام ان لم نقل الى السخرية !

يمكننا القول بأن ( فان ديك ) كان متشبعا بالروح الانسانية في كثير من أعماله ، وانه كان ينزع في بعضها نزعة علمانية ، بحكم تفهمه للواقع ، وبسبب حسه المرهف ، وانه استطاع التحرر من قيود الكنيسة ، الى حد ما ولاسيما الشمالية منها ، ولكنه في جميع الاحوال لم يستطع التحرر من عقلية القرون الوسطى ، التي كانت لا تزال راسخة في الاذهان ، على الرغم من صوفية خاصة به وحده ، الا انه في الوقت نفسه ، شق الطريق امام من اتى بعده ، من اهل الفن في عصر النهضة .

هذا ما قاله الناقد الفرنسي [ شاتلله ] في فن الاخوين ( فان ايك ) ، واذا عدنا قليلا الى الوراء الفينا الكثيرين من النقاد ، والمؤرخين ، والباحثين ، قد عالجوا بالمثل أعمال ( فان ايك ) ولاسيما رائعته ( عبادة الحمل ) المذهلة ، وقد اتضح من اقوالهم وابحاثهم ان الاخوين ( فان ايك ) كانا من مؤسسي المدرسة الانسانية والطبيعية في التصوير ، وانهما ساهما في تطوير الرسم الزيتي ، ولكن أعمالهما ظلت مهملة حينما من الدهر في زوايا النسيان في العصور التي تلت ، الى ان جاء احد الكتاب الالمان الرومايسيين في اواخر القرن الثامن عشر واسمه ( شليف ) فكتب موضوعا حلوا عن رائعة فان ايك [ عبادة الحمل ] الموجودة في ( غاند ) ووصفها بانها تبدو ذات ابهة فرعونية ) ومن ثم استرعت تلك التحفة الرائعة انتباه « غوته » الشاعر الالماني الكبير فاكشف في ( فان ايك ) رؤية جديدة للكون المتحرر من ( جناس ) العالم القديم .

في منتصف القرن التاسع عشر ، لما بلغ البحث العلمي أوجه ، وبدأ التحقيق التاريخي ، يأخذ مجراه الموضوعي ، ومنه تاريخ الفن بالطبع ، وبدأت الاكتشافات الاثرية ، وسواها تحتل مكانتها ، تبين للعديد من الباحثين اهمية أعمال فان ايك وبخاصة منها تحفة ( عبادة الحمل )

اقدم فيما يلي بعض اقوال المؤرخين والنقاد في أعمال الاخوين ( فان ايك ) لعل في ذلك ما يميظ اللثام عن بعض ما يكتنف حياتهما وانتاجهما من غموض وابهام :

في عام ١٤٥٠ قال المؤرخ ( شريكو ) :

[ يعتبر جان فان ايك ، شيخ المصورين في بورغس ، ومن اعظم المصورين في عصرنا ] .  
وفي عام ١٤٥٥ كتب المؤرخ الفني ب. فاسيو يقول :

[ يعتبر جان الفولوازي من اعظم مصوري عصرنا ، فهو اديب ومهندس في آن واحد ، ولكنه ضليع بالهندسة اكثر ، الامر الذي خدمه في فنه ، وفي اصفاء التزين على رسومه ] .

وفي عام ١٥٦٨ كتب المؤرخ فان دارنويك يقول :  
[ ان جان فان ايك هو بحق امير المصورين ] .  
امام في عام ١٧٩٠ فقد برز ناقد الماني ابدى استهجانه لمجموعة لوحات « عبادة الحمل » المعروفة بالحجاب وقال :

[ في مجموعة ( عبادة الحمل ) يبدو جليا لنا ان التشكيل فيها ينقصه التنسيق ، ووضوح الاضاءة ، كما يفتقر الى مشاعر ( الفخامة ) التي كانت مرغوبة في ذلك الوقت ] .

[ اما التصوير في هذه المجموعة ، فعلى الرغم مما يتميز به من مهارة فائقة فانه جاف وغير سليم ، كذلك المنظور التصويري والحركة في الرسم يجانبان الصواب تماما . اما الالوان فهي صارخة وذات طابع منفرد ومجردة من الظلال الخ ] ...

( وللناس فيما يشقون مذاهب ) .

وفي عام ١٨٠٢ قال الكاتب ه. فوزيلي في كتابه مقالات حول الفن :

[ ان الرؤوس الثلاثة ، الرب ، والاب ، والعنقاء في لوحة « غاند » لا تقل ابتعا من حيث النموذج والطلاوة عن تلك الرؤوس التي ابدعتها ريشة ليونارد دفينشي . وهي على براعة ملحوظة في مزج الالوان ] .

وفي عام ١٩٣٩ تناول ( ش. د. تولينه ) في بحثه حول فن الاخوين ( فان ايك ) موضوع الروح الصوفية التي ينم عنها اسلوب احدهما ( جان ) ، وما كان يرمز اليه هذا الاسلوب من الهام من خالق الاكوان الوجود في كل ذرة من ذرات الوجود ... والى غير ذلك من صوفيات الاتحاد بالذات العليا الى ان قال :

[ اذا اعترفنا مع هيجل بان الروح ( الكلاسيكية ) تكمن في انسجام الفكرة مع الواقع ، نستطيع عندئذ ان نعتبر اسلوب ( جان فان ايك ) ، كاول اسلوب كلاسيكي في الشمال ، ودليلنا على ذلك ان الفكرة كانت



جان فان ايلک (تفصيل)







جاث فات ايك (تفصيل)

• على انتاجهم ، حديث خرافة لا معنى له [ •

– [ ان الاخوين ( فان ايك ) ، ومن تبعهم من اهل الفن لم يكونوا اكثر واقعية مما هم عليه من مثالية ، لقد كانا فنانين ( موضوعيين ) بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، يصوران بمهارة ، واعتزاز كل ما تقع عليه انظارهما كما هو بكل دقة ، وكما توحى اليهما رؤيتهما للاشياء ، وبشكل لا يخرج عن الموضوعية ، ولم يسبقهما في هذا المضمار احد لا من قبل ولا من بعد ٠٠٠ ] •

– [ بيد ان كل ما كان ينظران اليه كان مفعما بخوارق الطبيعة ] !

هي السيطرة على الواقع فيه •

كان فن ( فان ايك ) طبيعيا بلا مراء ، ولكن من خلال ذلك تكشف له واقعية علوية ، صافية ، نقية ، مطلقة [ •

وهكذا بلغ فان ايك ما بلغه من سمو •

وفي عام ١٩٤٧ كتب الناقد ٢٠ = ستيوبي مقالا خالف به آراء سائر النقاد حول موضوع فن الاخوين فان ايك ، وسخر من تطبيقاتهم المتضاربة وقال :

– [ الحديث حول الواقعية او المثالية في اعمال الفنانين الذين يصفون شكلا من الواقعية المحيطة بهم



ـ [ وهذا ما يمثل الفارق الكبير في الواقعية بين الفنانين الفلمنكيين البندانيين ومن جاء بعدهم من فنانى البرجوازية الهولندية في القرن السابع عشر ] .  
ـ [ كذلك يمثل التناقض التام بين ما يسمى بواقعية ( فان ايك ) وواقعية ( فان وايدن ) و ( فان ديرغوز ) من جهة أخرى ، كما يمثل البعد بينهما وبين الواقعية الفيزيقية ، البعيدة كل البعد عن اي مظهر من مظاهر ( الروحانية ) وتلك الواقعية التي دغمتها بقوة التعاليم الفلسفية المستجدة في القرن التاسع عشر ] .

وفي عام ( ١٩٥٢ ) كتب الناقد الفني ( بالداس ) مقالا حول فن ( فان ايك ) جاء فيه قوله :

ـ [ ان فن ( فان ايك ) يمثل ذروة التصوير القديم في البلدان الواطئة ، فكل تحفة من تحفه التي تمتاز باتقان ملحوظ تحمل بصمات فرديته ، وتنطلق بانسجام الوانه وبمهارة التي لا مثيل لها ، ولكننا اذا اردنا ان نشمن بالضببط آثاره ، فعلينا الا ننسى ان التقنية التي توصل اليها كانت مقتبسة عن الرسامين الفرنسيين ، والالمان ، والذين برزوا في منتصف القرن الخامس عشر ، فيما وراء ( جبال الالب ) ، وقد ساعده تطوير التلوين الزيتي في ابراز ادق السمات الانسانية ، والصفات الطبيعية بكل امانة في النقل ، سواء اكان ذلك في تصوير الشخص او المناظر الطبيعية ، الامر الذي لم يعمد الى مثله اهل الفن في ايطاليا ] .

ـ [ واهمة شيء آخر يتميز به فنه الا وهو رغبته الاكيدة في انفرادية الشخصيات الانسانية ] .

ـ [ ان فن ( فان ايك ) ( ويعني به جان ) المتمثل في تقنية اللوحة ، ويعتبر ظاهرة فريدة من نوعها في تاريخ التصوير الاوربي في ذلك الوقت .

تلك هي بعض الآراء في فن الاخوين فان ايك وبخاصة الاخ المبرز ( جان ) .

لقد سبق واشرت في مقالات سابقة الى ان فنون ( عصر النهضة ) ملتصقة باغراض الكنيسة الرومانية التصاقا وثيقا ، وكذلك لم يخرج عن هذا النطاق الفنانون الشماليون من فلمنك والمان ، الا ان الافئذ منهم كانوا يتحررون في بعض اعمالهم من الطقوس الكنسية وغاياتها ، ويخرجون عن نطاق تصوير الفادي والعذراء ، والقديسين ، والقديسات ، ويمدعون في مجالات أخرى من الحياة الانسانية العادية والطبيعية ، بلا خوارق ولا نزعات صوفية ، وبذلك يعودون الى احياء التراث الفني اليوناني والروماني ، ويضيفون اليه اشياء جديدة .

ويبدو جليا ان الكثير الكثير من الطقوس والمظاهر الوثنية قد تجلت في صميم الكنيسة الرومانية ومن كان

يحيط بها من بابوات ، وكهنوت ، وفنانين .

على هذا ، اذا تأملنا مليا حجاب ( عبادة الحمل ) التي اشتهر بها الاخوان ( فان ايك ) فلن تغييب عنا منها آثار الطقوس الوثنية الاولى ، وعبادة الالهة المتعددة الاشكال ، والقيم ، والافوان ، والبذخ ، والبهرج ، والعمران ، وما كان يرافق ذلك كله من تقاليد وعادات وعنفات ، وانظمة قبلية وصراع ، على السلطان ، ووحشية وسفك دماء ، وطقوس دينية متنوعة وعبادة اصنام ، والكل يعلم ما قيل في السيد المسيح ، من انه كان بشير خير وسلام ، ورسول محبة ووثام ، ونصيرا للمساكين والضعفاء ، ولم يذكر احد عنه من الحوارين والرسول ان وضع التاج على راسه او تقلد الصولجان ، او امر بقتل انسان او حيوان !

واخيرا ثمة امر على جانب كبير من الاهمية قد يتبادر الى الالهان عند مشاهدة حجاب ( عبادة الحمل ) التي ترمز الى براءة الحمل الوديع .

ماذا يرمي اليه الفنان من هذه الصورة المعجية ؟ هل لعبادة الحمل علاقة ما بعبادة (العجل الذهبي) عند بني اسرائيل ؟

نحن نعلم ان الكثير من العلماء في اصول الديانات ، والباحثين الاجتماعيين وبعض رجال الدين قد اجمعوا على وجود صلات قوية ، وروابط لا تفصم عراها بين الطقوس المسيحية ، عندما انتشرت المسيحية في اوربا ، والطقوس الوثنية ذات الجذور العميقة في الحياة الاوربية ، وفي الحضارات المختلفة التي سبقت ظهور المسيحية ، كذلك لا ينكر احد منهم تسلسل العلاقات بين تعاليم اليهودية وتعاليم المسيحية ، وهذا امر مفروغ منه علميا ونظريا ، ودليلنا الاخير على ذلك ما جاء في سفر الخروج ( ٢٢ ) الملوكة الاول ( ١١٢ - ٢٦ - ٢٣ ) حول عبادة ( العجل الذهبي ) صنم بني اسرائيل ، وصنم هارون شقيق ( موسى ) الذي اقامه في اثناء غياب ( موسى ) في صحراء سيناء ، وكيف انقلب بنو اسرائيل على نبيهم وعادوا الى عبادة العجل ، وهي نوع من العبادات الفرعونية الاولى ، وكذلك ( العجل ) الذي اقامه بريمام في بيت ( ايل ) وفي ( دان ) .

١ - جيورجي فاساري ناقد فني رسام ايطالي مرموق ( ١٥١٢ -

١٥٧٤ ) اشتهر بالهندسة والنحت والتصوير .

( ٢ ) لقد اشتهر آنذاك تجار اوربا بالتجوال في العالم والاحتكاك بالعرب بوجه خاص ولا سيما ابان الحروب الصليبية وما بعدها ، واقتبسوا الشيء الكثير من العادات والتقاليد العربية ، بالإضافة الى ما نقلوه منهم من المعارف والفلسفات ، وما ترجموه من العربية الى لغاتهم كما هو معلوم ، وكما اشار اليه العديد من مؤرخي زمانهم ، وما اكده من بعد العديد من المستشرقين .

# بيكاسو واللوحات المبكرة

في

الفترتين

الزرقاء

والوردية

تيموثي هيلتون  
ترجمة: عادل العامل

وُلد ( بابلو رويز بيكاسو ) عام ( ١٨٨١ ) في مدينة ( مالاغا ) وهي مدينة بنيت في موقع فينيقي قديم ، أسفل ( السيرا نيغادا ) على الساحل الأندلسي من إسبانيا ، حيث يمكن رؤية جبال الأطلس في أفريقيا عبر البحر المتوسط (١) .

كان والده [ خوزيه رويز بلاسكو ] فنانا ذا موهبة متواضعة ، يكسب رزقه بالعمل كأمين متحف ومدرس للرسم ، وبعد سلسلة من التعمينات ، أخذ عائلته وذهب إلى كورونا ، ثم إلى برشلونة عام ( ١٨٩٥ ) . واقتدأ أظهر ( بيكاسو ) ، منذ صغره ، موهبة بلرزة ، حظيت بدعم ورعاية أبيه الفخور به ، ولم يكن هنالك من شك في أنه سيكون فنانا ، وهنالك قصة يشك في صحتها تقول : إن والده ذهل من موهبته ، حين أمسك بيكاسو بلوحة الألوان ، والفرشاة ، وأقسم ألا يرسم بعد ذلك .

واللوحات التي رسمها بيكاسو الصبي ، على عجل ، عموما ، مثيرة للاهتمام حقا ، وهي ، على خلاف ما رسمه شابا ، رشيقة وحيوية وانتقائية ، وجراتها تفقد المرء رباطة جأشه ، وسرعان ما يقارنه المرء بفنانين من الدرجة الأولى .

ولم يكن لأبيه ، ولا للأكاديمية ، التي انتسب إليها لفترة وجيزة ما يتعلم منه ، والتشجيعات الوحيدة التي كان بحاجة لها هي توسيع اهتماماته ، وهو ما حصل عليه من الجو الفكري والبوهيمي في ( برشلونة ) ، ولم يكن هنالك فقط ساحة فنية متدفقة بالنشاط ، كما يمكن لنا ان نحس به من اطلالنا على المجلات الصغيرة لتلك الفترة ، فقد ضمنت السياسة الكاتالونية الانفصالية الاهتمام التنافسي لعاصمة اقليمية في ثقافة باريس ولندن ، وليس ( مدريد ) .

وكان ( بيكاسو ) يتردد على المقهى التي كانت مركزا لدائرة فنية طموحة ، ( الكاتر غيتس ) ، وهو ملتقى صمم على نموذج الحي اللاتيني الباريسي ، وعرف بأنه [ حانة قوطية لأولئك الذين على علاقة حب مع الشمال ] ، وهنالك التقى بيكاسو الرسام الأكبر سنا منه ايسيدرو نونيل ، الذي ربما أعجب به بيكاسو ، وكذلك قادة فكريين مثل رومان كاساس الذي كان مهتما بالفنان الفريكو [ الذي لم يكن

(١) الفصل الاول من كتاب Picasso للناقد الفني الانكليزي





بيكاسو (المهجنة)

مشهورا انذاك ] ، والفن الكاتالوني في القرون الوسطى ، كما عرف كاساس باريس ، وتعرف على ستيلينين ، واتولوز - لوتريك ، وقد صمم (بيكاسو) قائمة طعام لحانة ( كاتر غيتس ) ، ورسم داخلها صورة تعبر عن حقيقة مجتمع الحانة ، وهي صورة معتمة الاضاءة لامرأة مستقلة ترتدي ثوباً أحمر وتجلس عند طاولة خشنة ، وإلى جانبها رجل يدخن ( غليوناً ) ويفكر ، بينما ظهرت خلفهما على الحائط لوحة رسمها واحد من مرتادي الحانة .

وقد غادر الكثير من هؤلاء الناس برشلونة الى باريس ، وكان بيكاسو في التاسعة عشرة من عمره ، عندما رحل نحو الشمال بصحبة رسام شاب آخر ، هو [كارلوس كاساجيماس] وقد رحب بهما (سبانيارو) الذي استقر بالمستوطنة الفنية بمونمارتر ، ولم يظلا هناك أكثر من شهر قبل ان يعودا الى (اسبانيا) ثم عاد بيكاسو ثانية الى (باريس) في ربيع عام ( ١٩٠١ ) حيث طالت اقامته هذه المرة ، وقد شاهد الكثير من اللوحات في متحف ( اللوفر ) ومعارض الباعة ، وستوديوهات الفنانين ، ورسم هو نفسه الكثير جدا وبدا ، كغيره من الفنانين الشباب ، ينسب نتاجه الى طليعية تلك الايام ، ومن المهم هنا الاقرار بأن فترة التكيف هذه قد طالت ، بالنسبة لبيكاسو .

لقد كان تنوع ، وكمية الفن الشائع في باريس ، في السنة الاولى من القرن العشرين ، شيئاً هائلاً ، وكان التقليد الفني منذ ( مانيه ) يبدو أمامه ، وليس من خلال الاستنساخ والسماع كما في برشلونة ، اربعين سنة تقريباً من الفن الطليعي ، وكان فنانون انطباعيون مثل ( مونيه ) و ( رينوار ) و ( بيسارو ) مايزالون أحياء ونشطين ، وكذلك الحال بالنسبة لديفا و ( غوغان ) و ( سيزان ) و ( تولوز - لوتريك ) وقد عرض ( المعرض العالمي ) لعام ( ١٩٠٠ ) الكثير من لوحات ( مانيه ) ومنتقيات عامة للانطباعيين ، وكان لرومان جناحه الخاص به ، وفي مكان آخر من ( باريس ) اقيم معرض كبير للفنان ( سورا ) ، كما امكن مشاهدة لوحات ( لفان كوخ ) و ( غوغان ) في صالة ( امبرواز فولار ) ، ولم يكن هناك اسلوب واحد مسيطر في فن تلك الفترة ، ولا اجماع في الرأي المعلن وعلى كل حال ، فان من الممكن لنا أن نكون متأكدين على نحو معقول من وجود اتفاق آنذاك ، فالانطباعية ، بعرضها للادراك الحسي ، وسطوعها الواسع الواضح وأيقنتها الطريفة والدينيوية ، وسرعتها في الصنع ، وجبها للمحير ، لم تعد مقبولة ، وقد بدأ رد الفعل ضد هذا النمط من الانطباعية ، قبل مدة طويلة منذ أواسط ثمانينات القرن التاسع عشر ، عندما تحول

( رينوار ) الى اسلوبه الكلاسيكي ، معلناً أنه قد [ اعتصر الانطباعية حتى الجفاف ] ، وتحالف (بيسارو) نفسه مع آخرين اصغر سنناً منه ، ( سوار ) و ( سينك ) الانطباعيين الحديثين ، وفي الخمس عشرة سنة الاخيرة من القرن الماضي ، تبذ كل انصار الفن الجديد الجوانب العابرة من الاسلوب الاقدم ، وانطبق هذا على الرمزيين ، والانتباعيين الحديثين ، وما بعد الانتباعيين ، على حد سواء .

وعلاقة ( بيكاسو ) بهذه الحالة من العقل علاقة ممتعة ، فقد كان صغير السن جدا بعقد من الزمن ، واكثر على أن يجرب شخصا ذلك التغير في الإدراك الذي أدى الى الابتعاد عن ( الانطباعية ) ، والاكثر من ذلك ، لم يكن لديه أي ولع بالطبيعة النظرية ، بل والعقائدية ، لبعض النتائج المعقد . وسرعان ما سيعيد تبنيه لصيغة رمزية احادية اللون والتصرف ببعض جوانب تلك الحركة ، الا انه لم يكن في البدء مهتما ، كما كان الرمزيون ، بالتحول من ( الانطباعية ) الى فن أكثر ( مغزى ) ، يوحى خطابه للمشاهدة ، او يجاهر بمعنى ذي دلالة هامة ، ولم يرغب يوما في أن يطور كما هي حال ( سورا ) وجماعته ، فنا علميا ومنطقيا ، ولا كانت له مقاصد أو آراء مسبقة ، وكانت العاصمة مليئة بالخيارات التي كان يميل الى ممارستها ، وان لم تكن هامة في حد ذاتها بوجه خاص ، وهي لن تأخذ منه كثيرا من الوقت .

ان الكثير جدا من رسم ( بيكاسو ) المبكر ، يبدو وكأنه نتاج آخر من نتاجات ذلك العهد ، او انه يمتلك بحث نتاج آخر اقيم داخله على نحو صريح ، ذلك ان بعض الملحقين صوروه ، خطأ على انه خاضع للكثير من التأثير ، فهم - في فترة برشلونة - يرون ان ما قبل الرافائيلية ، ستينلين ، و ( الفريكو ) يأخذون بيده ، ويضيفون الى هذه القائمة ، في باريس ، ( كاربر ) و ( مونش ) ، وكل أساتذة ما بعد الانطباعية وغيرهم ، وكان لدى بيكاسو ، بالتأكيد ، اهتمام كبير بكل هؤلاء الفنانين ، كما لاحظ الناقد ( فيليسين فاغوس ) خلال فترة معرض بيكاسو الاول في صالة ( فولار ) عام ( ١٩٠١ ) ، حيث قال : [ ان بإمكان المرء ان يدرك بسهولة ، وحدد تأثير مرجح غير ذاك الذي لاسلافه ، ( ويلاكروا ) و ( مانيه ) و ( مونيه ) و ( فان كوخ ) و ( بيسارو ) و ( تولوز - لوتريك ) و ( ديغا ) و ( فودين ) و ( رويس ) ، وربما لآخرين . ومن الواضح ان اندفاعه العاطفي لم يترك له وقتا ليصوغ لنفسه اسلوبا شخصيا ، وتكمن شخصيته في هذه العاطفة بالذات ، هذه العفوية الصبائية المتدفقة ] يقولون انه لم يكن قد بلغ العشرين عاما حين كان يرسم ثلاث لوحات في اليوم تقريبا [ .

وهذا امر يتسم بالفهم ، لكن عند الكلام بشدة على التأثيرات ، كما يمكننا ان نرى الان ، فان المرء يتجاهل القدرة الاستثنائية لبيكاسو ، الشاب ، ونحن من ناحية اخرى ، نعرف الكثير عن شخصيته الفنية ، وفوق كل شيء طبيعة الاعمال الفنية ذاتها . وعندما نتأمل في تلك التأثيرات ، علينا ان ندرك ما تعنيه الخبرة المتدفقة بالحياة لوجوده في باريس ،

فقالبا ما كان يرسم صورا بنفس الطريقة ، التي يجتاز بها المرء معرضا خليطا ، باهتمام كاتوليكي ، وهو يتطلع اولا الى هذه اللوحة ، ثم الى تلك ، وهذه اللوحات ليست مهمة في حد ذاتها ، ومنزلتها الجمالية ليست موضع نقاش ، هنا ما سيفعله اولئك الذين يتكلمون على العمل المقلد ، من دون شك ، بينما يكفي القول ان التأثيرات العميقة على فن بيكاسو ، حين يكون النموذج متسا بالابوة والاستجابة مهيبه ، ولا تقع في اثناء تدريبه ، وانما فيما بعد خلال ممارسته المهنة ، وعندذاك لن ينصب اهتمامنا على الطرق السطحية التي يؤثر بها فنان على آخر ، بل على كامل نشوء التقليد الحديث ، حيث يجري امتصاص وتطوير الاساليب المتعاقبة ، لا تقليدها .

واذا كانت الانحيازات الاسلوبية لدى بيكاسو غير مثبتة ، في هذه المرحلة ، فان الموقف الشخصي والاجتماعي الكامن وراء فنه ، والذي كثيرا ما حرصه فنه هذا ، كان محددا تماما ، فقد كان معاديا للبوراجوازية على نحو واضح وتحريفي ، وليس في هذا جديد ، بالطبع ، ولم يكن معنيا بالحقائق الوصفية الاضافية ، التي كان يستثمرها بالتاكيد الفنانون الباريسيون ، ومعلقوهم منذ ( بودلير ) و ( مانيه ) ، ولم يكن لدى بيكاسو نظرة اجتماعية على الاطلاق ، وكانت طبيعة مادة موضوعه نوعا من التصريح ، وهي طبيعة تقربه الى الفنانين من الجيل الاقدم ، الذي كان يشعر بتثمين حقيقي نحو الاسباب فنية واجتماعية ، مثل ( تولوز - لوتريك ) ، فاسق مونمارتر الاسطوري ، ثم ( غوغان ) و ( فان كوخ ) وغيرهما من المنفيين والغرياء ، فما الذي يهم ( بيكاسو ) من سكون الحياة المنزلية الفرنسية ، التي كان يصورها فنانون مثل ( بونار ) و ( فولار ) ؟

أنتج ( بيكاسو ) في عام ( ١٩٠١ ) عددا من الاعمال التي تمثل المقاهي ، وحياة مونمارتر الليلية ، والتي تزخر بالعاهرات وسيداتهن ومستقبلهن وشراب الافستين (٢) ، ولكن ليس هناك الكثير من الملاحظة الاجتماعية ، وتبدو الشخصيات فيها كنوع من التوكيد بشأن نمط الصورة التي يجري رسمها ، فنحن ، في لوحة مولان رولا غاليت ، اول ما نستحضر في ذهننا الهبوط الاجتماعي في التويلري مانيه ، وهي واحدة من اللوحات الحديثة الاولى التي تمثل الحياة المعاصرة ، من دون تعليق ، ومفاهيم موروثة ، ثم نفكر بالسابقة

(٢) الافستين : شراب مسكر كحولي يمنع من





بيكاسو

العنف اللاتريبي في بعض لوحات ( فترة الملهي ) ،  
ولا التوق ودرجة اللون المترددة في غيرها ، فيكاسو ،  
على العكس من ( لوتريك ) ، لا يعير اهتماما لتصميم  
الصورة بخط أنيق ، ولا يرغب في استنساخ الطريقة  
التي تتلاعب بواسطتها المظلمات ، والأرابيسكات  
الواضحة بالتوازن المكاني بل يجري التحكم بها عن  
طريق التهذيب ، أن القليل جدا مرسوم في هذه  
اللوحات ، والتطبيق فظ ، مسعور أحيانا ، وكان

التي حققها ( رينوار ) ، الذي رسم الملهي نفسها ،  
( تالوز - لوتريك ) ، الذي كان قد جعل مؤخرا من  
موضوعات الحياة المنحطة مصدرا لفن جديد وجريء ،  
إلا أن هؤلاء كانوا ثلاثة فنانين ذوي حنكة عظيمة ،  
ذوي حنكة بلريسية لا نصيب لبكاسو فيها ، ويمكن  
أن يكون حجم مديونيته ( لتالوز - لوتريك ) أمرا  
مبالغا فيه ، فالروابط الشكلية والتصويرية لا تبلغ  
حدا كبيرا ، ومادة الموضوع المشترك ينبغي أن لا تحجب



بيكاسو

الصور الهامة من هذا النمط . كما أنها ليست مقلدة ، ولا منافسة بشكل مباشر لأي نموذج خاص ، ويقال لنا أحيانا ، على كل حال ، أن ضربات الفرشاة المقسمة ، تعود للتقنيات الانطباعية الحديثة ( أو التنقيطية ) ، والأكثر من ذلك أن اللوحات هي ( سابقة الوحشية ) Fauvism ، وليس هناك من تفسير يمكن الاعتراف به ، فضربات الفرشاة الانطباعية الحديثة هي عبر القماش بكاملها حتى ، ومنفصلة على نحو متسق ، وليست اتجاهية ، أما ضربات فرشاة بيكاسو فغير منتظمة الحجم ، وتضيء على نحو دراماتيكي مختلف أجزاء اللوحات ، وبينما يشير المخطط اللوني

الفرشاة قبضة ، في بعض المواضع ، أما الألوان فحاددة وملتهبة ، وموضوعة غالبا في ضربات منفصلة بطول نصف انش ، وفي الوحة ( الراقصة القزمية ) ، وهو موضوع بشع [ ربما كان له أسلافه أسبان ، الذي ( فيلانويز ) ، و ( غويا ) ] . وفي ( العجوز ) المتهمة ، كما في ( موسى يريد على كتفها ) ، هناك مساحات كاملة ، جرى تمييز علامات الرسم فيها من خلال التراصيع في ألوان متنافرة .

فأي نوع من اللوحات هذه ؟ أنها تمتلك فردية ، لكن من أي نوع ؟ أنها سمجة حين ننظر إليها ضمن التقليد اللدني المحنك ، ( وهي ، بالصدفة ، آخر



اللبقع في الرسم الانطباعي الحديث الى الحيز التراجعي Recessional ، اضافة الى التصوير الطبيعي للاشياء ، فان بعض احتياجات بيكاسو الاعتبائية ، والمندفعة تعمل كستائر تيريا ، حاجبة الحيز في مكان آخر يلوح اليه سهمها العدواني نحو سطح الصورة ، علاوة على ان تلك الممرات مستقلة وجزئية في الغالب ، وبذلك لا تلتحم بكامل ادارة اللوحة ، وهذا معاكس للطرق والاهداف الانطباعية الحديثة ، اذ كانت الانطباعية الحديثة تهدف الى تركيب راسخ وتناسق منجزا ببنائية ، واقائم على درجات متغايرة من الالوان المتضادة ، وليس هناك معادل مزاجي او تقني في لوحات ( بيكاسو ) ، والحجة المبهمة القائلة بان لوحات فترة اللهي لا يد وانها على علاقة مع الوحشية قائمة فقط على حقيقة ان هذه اللوحات مرسومة في الغالب بدرجة من التلوين ، فعلى التقيض من الفوقية التي تحرر اللون من استعماله المطبق سطحيا في المساحات لا في الممرات ، نجد ان الاركسة اللونية لبيكاسو ، في لوحات ( ١٩٠١ ) هذه يبدو وكأنه يكافح خارج الجلاء والعمية ، وعندما يكون اللون اقل تدرجا ، فانه يبدو شهوانيا ، ومقرفا في بعض الاحيان ، ولم يكن ( بيكاسو ) مبدعا في استخدام الالوان خلال عمله ، ولا هو كذلك الآن ، بالتأكيد ، الا ان كونه هام شخصا على اللوام ، ولان من غير المسموح له بالاستقلال ابدا فانه يمكن ان يكون في الغالب ايضا حيا لاهتمامات ، او مشكلات اخرى .

ان افتقار ( بيكاسو ) النسبي للاهتمام باللون في حد ذاته ، والطريقة العالية التعبير لكن المبلة جوهريا التي يستخدم بها في لوحات ( اللهي ) ، هو احد الاسباب التي تجعلنا نشعر في هذه المجموعة الاولى من الصور المستقلة ، بان الكشف الوافر عن الطاقة مكبوت هنا بصورة ، توهم بالتناقض ظاهريا ، وهناك خط مواز ينبغي رسمه ، ولو انه ليس بالخط الدقيق ابدا : فالعدوانية الاجتماعية ، والتجاهل المقصود للذوق الرائع ، يذكرنا بما كان ( سيزان ) ، وهو يستخدم تعبيرا فظا على نحو متعمد ، يدعو اسلوبه الكولاردي Couillarde لفترة اواخر ستينات القرن التاسع عشر ، واولئل سبعيناته . وكان الرسم ، مع رمزيته ، حادا ، شهوانيا على نحو وحشي ، مكونا من دوافع فظة ، ومتهورة ، بلون مزعج وتفريش مملج .

ولم يكن ( بيكاسو ) ، في الواقع ، فنان جادات ، وقد بدا رسم الحياة الحديثة ، والموضوعات الملاحظة ، بالاختفاء سريعا من فنه ، وربما كانت لوحة ( بائعة الزهور ) المرة الأخيرة لسنين عديدة التي يتكون لدينا

فيها شعور بزمان معين ، مكان وبيئة اجتماعية ، مثلما هي الحال مع ( الفرقة الزرقاء ) ، باهائها الموقر الى ( ديفا ) ، ومجموعة استنساخاته الطفسمية على الجدار ، التي تبدو ( اي اللوحة المذكورة آنفا ) بمثابة خاتمة لحماساته الشابة ، وهي تمثل الستوديو الخاص ببيكاسو في ( بوليفاري كليشي ) ، لكن من الآن فصاعدا تصبح مثل هذه الصور جميعا معمة ، ومرسومة بلون ساذج على نحو متعمد ، وفي الوقت الذي كان رسم ( بيكاسو ) فيه قبل هذا مفعما بالحوية ومتقلبا ، فانه الآن قاتم وحافل بالكرتار ، فالموضوعات محزنة بشكل يائس : عمى ، اختلال عقلي ، فقر ، وقنوط ، وفي الوقت نفسه يطور خيال ( بيكاسو ) عددا من الشخصيات المميزة ، ويفتني ، هنا ، اثر فنانين معينين من الجيل السابق في تكديس زخيرة رمزية ، شخصيات تظهر ، وتعاود الظهور ، مبسطة ومكررة ، بطريقة تخص ذلك الفنان وتشير اليه وحده ، مثال ذلك : بولينيشيات Polyenesians ( غوغان ) ، راقصات ( ديفا ) ، مونمارتر ( لوتريك ) ، اما جماعة ( بيكاسو ) المحزنة فهي اقل تخصيصا من تلك ، انها مخترعة ، تمتلك على نحو واضح شيئا من الاهمية الرمزية . فهم شحاذون ، مجانين ، عميان ، ازواج وحيدون ، ووحيدات ، وامهات مهجورات ، يلتقون ورؤوسهم محية ، يجلسون في مقاه مهجورة ، يتقاسمون وجبات طعام رخيصة ، وهم عراة او عليهم خرق بالية ، لا ينظرون بعضهم الى بعض مباشرة ، ويشيرون اكثر مما يتكلمون ، واللوحات جميعا بالازرق ، حتى عام ( ١٩٠٤ ) .

كان العمل يشغل الكثير من وقت بيكاسو ، لكن حياته الاجتماعية كانت مليئة مع هذا ، فقد كان محاطا باصدقائه الاسبان ، منهم ( جيمي سبارتيه ) ، الذي أصبح فيما بعد سكرتيره وكاتب سيرة حياته ، وراحت لفته الفرنسية تتحسن بسرعة ، وزاد المعرض في ( فولار ) من دائرة معارفه ، وبدأت صداقته بالشاعر اللامع والناقد الفني ( ماكس جاكوب ) ، الذي أصبح بيكاسو من خلاله أكثر اطلاعا على كتابات ( بودلير ) و ( رامبو ) و ( فيرلين ) و ( مالارمي ) ، وحين اقترب شتاء عام ١٩٠١ ، وبدأت الفترة الزرقاء ، كان ( بيكاسو ) يمر بحالة من المعنويات الهابطة ، وهناك اشارات تدل على انه كان يبحث عن اسلوب أكثر شخصية وخصوصية ، وسرعان ما غادر باريس ، رغم الجو والاصدقاء القدامى والجدد ، وعاد الى ( برشلونة ) .

قبل الرجوع الى ( اسبانيا ) رسم بيكاسو صورة ذاتية لنفسه ، هي الاولى في سلسلة الصور الذاتية

البارزة ، وتربط ، كغيرها ، بين اطلاع ذاتي شديد ، وستن من المظاهر الخادعة والاقنعة ، وهذه الصورة ، من الناحية الشخصية ، أكثر صراحة لموقفه غير الخجول من ترهبه ، وهي تشبه صورة فان كوخ الذاتية من ناحية الوضعية والخطوط المحيطة المتضامة القوية والفردية على خلفية مسطحة جدا ، الا ان ( بيكاسو ) لا يستخدم ضربات فرشاة ( فان كوخ ) المتواترة ، بل يتبع بجراة الصورة الذاتية المتأخرة في استبعاده لكل المادة الدخيلة ولخواص نموذجية مثل لوحة الالوان والفرش ، ونتمتع على الموجزية الفنية الفعالة التي تجتذب الانتباه بواسطة القوة التي تعرض بها قوة استيطان الفنان الخاصة : تظهر جمالية الحداثة في جانبها السيريداتي autobiographical ، وهذا امر لا تبطله حقيقة ان ( بيكاسو ) لا يرسم بقوة ( فان كوخ ) او ( غوغان ) وانه ، وهو في العشرين من عمره ، يجعل لنفسه مظهر رجل اكبر سنا ، وكما لو كان قد عانى اكثر مما عاناه بكثير . فالصورة تذكرنا بطريقة ذات مغزى بتلك الصور الذاتية والصور الشخصية المشتركة التي شاعت في العادة بين اصدقاء ( فان كوخ ) و ( غوغان ) عند نهاية ثمانينات القرن التاسع عشر ، وبالرغم من ان بيكاسو يعلن ، بلباقة لكن بفخر ايضا ، عن صداقات له بالفنانين الذين سبقوه ، الا انه لم يحدث ان يرسم ( براك ) او غيره من الرسامين الاحياء بنية جادة ، ابدا ، ولو رسم بيكاسو نفسه اكثر نحولا ، ومعاناة مما هو مبرر ، فان هناك ما ينبغي ان نستذكره ، وهو ان حيوات الكثير من الفنانين في ( باريس ) آنذاك كانت بطولية ، واستشهادية الى حد اننا ، ونحن نعي المشقة كجزء عادي من الميثولوجيا ، نحس بالقليل جدا من الاحترام ازاء ذلك ، الا ان هذا كان امرا حقيقيا ومباشرا بالنسبة لبيكاسو ، كما هو بالنسبة لأي فنان طموح في سنه ، لقد كانت صورة عام ( ١٩٠١ ) الذاتية ، ذات طابع حساس ، بالنسبة للوضع الشعبي الخاص بالفنانين المتقدمين ، وهذا جزء من معناها ، ومع هذا فان اسلوب الفترة الزرقاء قد تحدد بفعل عوامل شخصية جدا ، وهو ما توحى به حقيقة ان بيكاسو قد اختار ان يرسم اغلب النتائج الخاص بهذا النمط في عزلة نسبية ، ببرشلونة ، بعيدا عن حافز العاصمة الفنية ، ومعظم الاسباب المتعلقة ببداية اللوحات الرسومة كليا بالازرق ... حدسية للغاية ، بطبيعتها ، وبعضها تبسيطي ، والسبب الشخصي الوحيد الذي يمكن تقديمه هو تلك الصدمة التي اصابت بيكاسو عام ( ١٩٠١ ) لانتحار صديقه ورفيقه الاول الى باريس ،

كاساجيماس ، والتي تركت اثرها الكبير في رسمه ( الحياة Lavie ) وغيرها من نتاج الفترة الزرقاء ، التي انتهت عام ( ١٩٠٣ ) .

ان الاحداث الخارجية مرجحة على النوام لان تختتم فترة فنية اكثر من ان تفتح فترة كهذه ، فمهما كان موت ( كاساجيماس ) من تاثير على بيكاسو ، فانه لن يكون قد احدث في حد ذاته تغييرا اسلوبيا ، وينبغي هنا ايراد التأثيرات الاخرى . فهناك الاهتمام العام لنهاية القرن التاسع عشر بالكتابة ، في باريس الفكرية ، وفي ( برشلونة ) ايضا ، وكان ( بيكاسو ) الاكثر معرفة بهذا نتيجة قراءته لاكثر الاعمال الادبية التي عرضها عليه ( ماكس جاكوب ) ، وقد تحدث ( سابارتيه ) فيما بعد مستذكرا كيف كان من الشائع في وسطهم الشعور بان [ الاخلاص ... لا يمكن ان يوجد منفصلا عن الحزن ] ، وكان للازرق ارتباطاته الادبية بالتدهور ، واعتبره بعضهم اللون الاكثر [ روحية ] ، وكانت هناك ميزات تقنية مفيدة ، فالإضاءة تصبح مثيرة للرغبة ، عندما يتم تشكيل ( الازرق ) نغميا ، وكان ( بيكاسو ) مطالعا على التأثيرات الذي كان ( إل غريكو ) . قد احدثها بمثل هذه الوسيلة ، وعالما بان هذا اجراء رمزي ، وقد استعمل اولئك الفنانون الازرق ، والدرجات المترافقة من الاخضر ، للحصول على خاصية تجعيرية على نحو منعكس ، عند الايحاء باللامحلية والسرية الشاسعة للبحر ، كما كانوا يستعملون ازرق عاما ، عندما لا يكون هناك سبب طبيعي للقيام بهذا ! .

وعلى أية حال ، فان كون اللوحات احادية اللون هو اكثر دلالة من كونها بالازرق ، فالصورة احادية اللون تقترب من اقصى حد لحصر لوحة الوان الرسم ، انها مكونة من تدرجات لون واحد فقط ، او القليل جدا من الوان ذات توافق شديد ، وهي في هذه الحالة الازرق والاخضر .

ان احدى الصور الاولى لفترة الازرق ، المعروفة ب ( الحساء ) لعام ( ١٩٠٢ ) ، تربط بين موضوعات الدين والفاقة التي ستشيع خلال السنوات الثلاث القادمة ، فهنا ، وبطريقة لا بد للمرء من ان يجدها غير مصقولة على نحو مقصود ، يرسم ( بيكاسو ) في صورة جانبية Profile ، على خلفية مسطحة طفلا يتناول ، او ربما يناول ، سلطانية حساء ، وبالمقارنة مع حركة الطفل الحيوية ، يبدو الشخص الآخر منحنيا في وضع صلاة او تضرع تقريبا ، وتوحى حركاتهما ، التي تتضمن القليل من الواقعية والكثير من التذكير بالرسم الديني ، بعيد البشارة وعلى الاخص بطقس القربان المقدس ، وان لم يكن ذلك





بيكاسو

وربما كان التوتر الاجتماعي امرا لا مفر منه في اللوحات ، التي تعالج الاقلاق بقدر كبير ، فقد كان تعاطف ( بيكاسو ) مع عذابات الفقراء امرا حقيقيا لا شك فيه ، ولكنه امر مبالغ فيه قطعا اذا اعتبر عنصرا فعلا في اسلوب الفترة الزرقاء ، ومع هذا ، فان من الخطأ أن لا يقام اتحاد مؤقت مع تيار عام في اواخر القرن التاسع عشر ، من موضوعات واعية اجتماعيا ، وذات نبرات عالية رمزية .

واذا كان منبوذو ( بيكاسو ) وشحاذه وشخصياته العرضية ، مثل « بائع الهداب » ، يذكرون المرء بشيء من هذا الفن الاجتماعي ، فانه لا يزال يستبعد ماهو

موضوعا شائعا في الفن ، والاقتران بين جو مقدس ، والبساطة الديمقراطية للحساء دقيق جدا ، واضح جدا . لكن هل كانت اللوحة ، يا ترى ، ستتحسن ، لو كانت قاعدتها التخيلية اكثر ظلما ؟ ان هناك بالتأكيد تيارا تحسبيا دينيا غلضا على امتداد ( الفترة الزرقاء ) كما نرى في الكثير من صور الام والطفل ، وقد تم تشخيص هذه على نحو مقنع كأموامات دينوية . اما الموضوعات الدينية فتتضمنها ( الاختان ) لعام ( ١٩٠٢ ) بينما هناك لوحات معينة مثل [ استحضار Evocation ] تعتبر دينية على وجه التخطيط .



بيكاسو

المرسومة في أوائل الفترة الزرقاء ، بشيء له

ان الفن الواعي اجتماعيا لا يتمازج جيدا ،  
كقاعدة ، مع الموضوعات الدينية ، والجنسية ، التي  
كان لدى ( بيكاسو ) احساس ناشط نحوها في هذا  
الوقت ، وكانت لوحة ( الاختان ) حصيلة تجربته في  
هذا المجال ، فقد كنت عام ( ١٩٠٢ ) من ( برشلونة )  
الى صديقه ( ماكس جاكوب ) يقول : [ انني اعمل

شائع وربما اساسي بالنسبة لما كان يرمي اليه فنانون  
عالجوا مثل هذه الموضوعات كميلية ، و ( فان كوخ ) ،  
و ( متش ) و ( دي شافان ) و ( دييغا ) ، وهو الشعور  
نحو كرامة العمل ، فخصيات ( بيكاسو ) لا تشتغل ،  
ولست لديها مظالم ، عدا اليأس من السعادة ،  
والحقيقة ان ( بيكاسو ) اقرب الى اقل هؤلاء الفنانين  
مباشرة ، ( يوفي دي شافان ) ، الذي بات مهما جدا  
لديه في سنوات قليلة ، وتدين لوحة ( وداع السمك ]



لقد عاد ( بيكاسو ) الى باريس في أوائل خريف ( ١٩٠٢ ) وأقام مع جاكوب في غرفة واحدة ، حيث عانا معا الفقر الشديد والجوع أحيانا . ولم يتكرر النجاح المبكر لبيكاسو ، الذي لم يستطع أيضا ان يبيع نتاجه المرة الوحيدة التي فعل فيها ذلك ، استعمل النقود التي حصل عليها للعودة الى اسبانيا ، حيث مكث لأكثر من عام ، وهو وقت طويل بالنسبة لفنان في بداية ممارسته المهنة ، وظلت تخالط فكره ذكرى انتحار ( كاساجيماس ) ، بشخصيته ، وظروف موته ، وفنه والسن والصداقة والقومية المشتركة بينهما ، الى الحد الذي ولد لديه الرغبة في توسيعها بالتعميم من تلك الحقائق .

وقد شكل مصر ( كاساجيماس ) أمرا مركزيا بالنسبة للوحة ( La vie ) ، التي تعتبر في العادة العمل الرئيسي بين أعمال الفترة الزرقاء ، وحاول ( بيكاسو ) ان يتحاشى ويقدم في وقت واحد تفسيراً لهذا العمل حين قال :

— [ لست انا الذي اعطى اللوحة هذا العنوان ... فانا لم اعترم بالتأكيد ان ارسم رموزا ، كل ما هناك انني رسمت ( صورا ) برزت امام عيني ، وللآخرين ... ان يجدوا ما اختفى منها من معنى ] .

وسواء كان المرء مهتما او غير مهتم بـ « المعاني المختفية » ( التي نادرا ما تبرر البحث في الفن الحديث ) فان هوية بطل اللوحة ، في الاقل ، امر لا شك فيه ، ذلك ان كون ملامحه هي نفس ملامح ( كاساجيماس ) حقيقة أظهرها مؤخرا نشر ثلاثة رسوم اولية ، احتفظ الفنان بها في مجموعته الخاصة ، ولم تعرض من قبل أبدا ، وقد اثارت شكا باعشا على الرهبة في أن تكون قد رسمت مباشرة نقلا عن نموذج ميت ، فواحدة بألوان شاحبة تصور جرحا ناجما عن رصاصة في الصدغ ، وأخرى — ونحن ، في عام ( ١٩١٠ ) ، عند بداية الفترة الزرقاء تماما — تضغط هذه الالوان الى الازرق ، والاخضر بلون المغرة الصفراء الشاحبة ، وتمثل ( كاساجيماس ) في كفنه . وتبع ذلك في الحال عملاق برناميجان حول الموت ، وهما [ The Mourners ] ، حيث يحتشد أشخاص حول كفن مفتوح ، و ( استحضار Evocation ) ، وهي عمل كبير جدا وغير محتمل الوقوع كليا ، فهناك تفجع فوق الجثة يشغل النصف الاسفل من اللوحة ، بينما يحمل في الاعلى حصان ابيض روح ( كاساجيماس ) ، وهو يعدو في السماء متجاوزا ثلاث عاهرات عاريات الا من الجواريب . وفي كل من اللوحتين ما يشبه امرأة حارسة مع طفل على الجهة اليمنى من الرسم ،

الآن في صورة لهذا الرسم الذي أبعثه اليك ، انها صورة لعاهرة من ( سان — لازار ) و ( راهبة ) . وتمثل هذه الصورة امرأتين حافيتين ، مكتسيتين ، وفي ضعين جامدين ، على نحو يماثل قليلا بعض نحت القرون الوسطى الصارم ، وهما ، في الواقع ، على شبه كبير ، ولذلك فان التماثلات البدينة بينهما تناقض طبيعتهما المتضاربتين ، وهكذا فان اللوحة تعتبر نوعا من التأمل في الاختلاف ، او التشابه ، بين الحب المقدس والدنيوي ، بين الروحي والشهواني وهلم جرا . ويحق للمرء ان يجادل في هذا الامر على اساسين . اولاً ، ان معلومات سيريداتي كهذه التي مرت بنا آنفا تميل أحيانا الى تبرير ما هو رسم غير جيد بوجه خاص ، وليس توضيحه ، ثانياً ، هناك صعوبة عامة بشأن الفن الرمزي الذي يتضمنه ، فقد كانت الرمزية خاضعة بالضرورة لهيمنة الاكاديمي او استنباط وعرض الاعتقادات الشخصية ، او الاوهام الفاضلة ، ولذلك ، فان لوحة مثل ( الاختان ) تعاني بالاحرى من الحدة التي تعكس بها ، كفن رمزي خطاب الرسم الهام السابق : اي انها تجعل المزاج ، ولو أنه غير ملموس ، واضحا بطريقة لا يمكن للمعنى ان يتحقق معها أبدا ، وسوف يكون التباين مع رهاقة [ المهرجون Les Saltimbanques ] الرائعة .

ان هناك شيئا ما غيبا وفي وقته فيما يخص ( الاختان ) ، فتناغماتها متبلدة الحس ، وهذا يصح أيضا على الكثير من الاموميات ، وغيرها من لوحات الفترة ، ولا يقتصر الامر على هذا بالنسبة للصور الأكثر نحوية ، فالاشكال المطوقة التي استمدتها ( بيكاسو ) من ( غوغان ) ليست حية ، من الناحية الجمالية ، لا تمتلك نفس الوظيفة التي لديها عند ( غوغان ) وهي الربط المتواصل لحركة الرسم ، فكلما ينظر المرء أكثر الى لوحات الفترة الزرقاء ( الطموح ) او [ الهامة ] ، يحس أكثر بأن العلاقة بين المخطط التمهيدي ، واللون مرتبكة ، وينتهي به الامر الى تفضيل صور مثل ( امرأتان في حانة ) ، فنحن نرى الى المرأتين من الخلف ، والشكلان الطباقيان لرأسيهما وظهريهما المقوسين ، والمقعد الذي على اليمين ، مشبة قبالة منقطتين متنافرتين بقوة من الضياء والعممة . وهذا النوع من التأليف أقرب كثيرا الى ( غوغان ) ، وأجدر بالتفضيل مقارنة بالقطع المتسمة بالابهة مثل ( المأساة The Tragedy ) ، وهناك نمط آخر من رسم الفترة الزرقاء ذو ميزة حقيقية وهو النوع الذي تمثله لوحة ( عارية من الخلف ) ، المرسومة على نحو محدد المعالم بخط محيطي اسود سميك نوعا ما ، والنقطة هنا أن الانعكاس الازرق لسطح اللوحة أكثر ، او اقل حيادا neutral ، ولا يعوق بأية حال الطبيعة



بيكاسو

جديدة مفاجئة ، فاللون لا يتغير ، الا ان هناك المزيد من الالوان المائية ، والفواشيات ، والرسم الاحادي اللون عالم الفنانين الجريئين ، بقدر ما هو عالم ما يصعب ارضاءه ، وهو في هذا يمكنه ان يفرض قراءة دقيقة لاسلوب صنعه ونسيجه ، مبرزاً أكثر ما يمكن أن يراه الفنان مناسباً ، أو يستطيع انجازها ، من التنوع أو الرهافة في عمل الفرشاة ، لكن في الفترة الزرقاء اللاتقة يحتمل ان نجد ان التطبيق غير مصقول ان الصبغ ملطخ هنا وهناك على الرسم الذي تبرز الشخصيات منه كالنحت ، ان هناك انتقالات مؤذية من سطوح مخرمة الى أخرى مصقولة . وفي هذه الالوان المائية الجديدة ، تظهر هناك الآن ، مع ذلك ، ارق التأثيرات الخاصة بكل الانواع ، واحداها لوحة ( امرأة حاضنة ) ، التي تبدو تقريبا كخزانة عرض للطائف النسيجية ، ويصبح الرسم أكثر حرية بدقة وتربية رائعة ، في اغلب الاحيان ، وهذا امر مهم جدا ، إذ أننا ، حين يخلق الرسم نسيجه الخاص ، في (الوجة الرخيصة ) ، نعرف على تحفة من الفترة الزرقاء لا تحتوي ، للمفارقة ، على اي ازرق اطلاقاً .

ومصدر البراعة التخطيطية الرائعة التي تتميز بها هذه اللوحة ، والتي تمتلك تأثير تحويل الانتباه عن موضوع الرسم ، يكمن في ( الاسلوبية Mannerism فاهتمام ( بيكاسو ) بذلك النمط من الفن لم يكن مقتصرًا على الفريكو ، فقد كان مأخوذاً أيضاً بـ ( بمدرسة فونتينبلو The School of Fontainebleau كما نرى من رسمه الشهيد [ رأس امرأة مع دراسات للايدي ] ، ولم تكن استجابة ( بيكاسو ) للاسلوبية

وهذا ما سيظهر مجدداً في لوحة ( La vie ) .

ان الضعف التصويري للوحة ( استحضار ) ، مهما كانت مقاصدها جدية ، يجعل من الواضح ان بيكاسو في هذه المرحلة لم يكن على البراعة التي تمكنه من تصور رسم تمثيلي كبير ذي أهمية تذكارية ، فأكبر عمل انجزه يحتوي على عشرين شخصا تقريبا وحصان ، بين الارض والسماء ، وما يلفت الانتباه ، انه سرعان ما سيكون ، عند نهاية الفترة الوردية ، قادرا على انجاز لوحة كبيرة امتصت على نحو مستقل التقليد الكلاسيكي ، والاكاديمي الفرنسي .

وعلى كل حال ، فان الشخصيات البائسة جدا الخاصة بالفترة الزرقاء ، والتي تقلل من اهميتها الدلالية الرغبة بمثل هذا المعنى ، كانت ستعجز بشكل افضل بالتركيز على شخصية واحدة او شخصيتين في جو عاطفي مكثف على نحو متماثل ، ومن هنا كان الاستخدام الأكثر فعالية ، لمثال الفريكو في رسم شخص مفرد ومطوق ، كذلك الذي تضمنه لوحة ( عازف القيثارة الاعمى ) ، وهو ما يشكل خلفية للعمل الذي تمخض بعد اربعة تخطيطات دراسية تمهيدية على لوحة الحياة ، التي تؤشر فترة اخرى من مسيرة ( بيكاسو ) الفنية .

فهذه اللوحة تتضمن شيئا من الاقرار بان الفترة الزرقاء قد باتت طريقا مسدودا ، وكان ( بيكاسو ) في الوقت نفسه يبحث عن طرق يحرق بها نفسه ، من أجل انطلاقة جديدة ، وقد فعل ذلك بلطف ، لا بشكل حاد ، وهذا بحد ذاته يشير الى انه كان قادرا انذاك على ترك فنه يتطور عبر الخبرة ، لا ان يغيره بقناعة



مجرد قضية التقاط فكرة هنا وهناك ، فانها صقلت ثقة لديه في عدته الفنية ، فكان ان طور خطا ، سواء بالقلم الرصاص او بالفرشاة ، يتميز بالسهولة ، والرشاقة ... اللتين لشخصياته السيركية .

كان ( بيكاسو ) قد غادر ( برشلونة ) للمرة الاخيرة في نيسان ( ١٩٠٤ ) ، وعاد الى باريس ليعيش في مبنى خرب في ( بوت دي مونلتر ) ، وهو ماوى الكثير من الفنانين والبوهيميين ، وهناك التقى بيكاسو ( فرناند اوليفيه ) ، التي اصبحت خليلته ، وعاشت معه خلال السنوات الست القادمة . وقد وصفته بقولها انه كان قصيرا بدينا ، اسود ، قلعا ، بعينين داكنتين ، عميقتين ، محدقتين تقريبا ، اخرق الحركات ، يدها اشبه بيدي امرأة ، ولا يرتدي بشكل جيد ، نصف بوهيمي ونصف شغيل في لباسه ، يتهدل شعره الكث ، فوق ياقة سترته المهترئة ، كما تحدثت عن المرح الذي كانا وبعض الاصدقاء الاسبان ، يواجهون به مشقات العيش آنذاك ، أجرة بيت غير مدفوعة ، وجبات مشتركة ، ورسوم من دون مقابل تقريبا .

بعد عودة ( بيكاسو ) الى ( باريس ) يصبح واضحا اكثر فاكثرا ان بعض هذه الرسوم ، وخاصة الفواشيات ، ذات نوعية اعلى من اللوحات الزيتية ، واكثرها لفتا للنظر ... العمل المعروف بـ [ امرأة بخوذة من الشعر ] الذي يتميز باللون الخفيف ، ويعبر ابتكار ملامحها عن تصور جميل ، كما يجب ان يكون المخاض بفينوس حديثة : فهي جريئة مثل ( ماريان ) الرمز القومي لفرنسا ، ثغرها كاللعكة المحشوة بالمربي ، حادة بل وشهوانية ، ذات عنق طويل ، وعينين واسعتين ، ويبدأ الآن التغير الى الالوان الوردية ، حيث سخن الازرق الشائد في السابق ليصير درجات من الارجواني الفاتح الشاحب ، والاحمر الزاهي المشوب بالرمادي ، الوان قرنفلية فجرية ، وبنفسجي باهت .

توصف فترة ( الوردي ) او ( السيرك ) على نحو غامض جدا في بعض الكتب التاريخية ، التي تعطي انطباعا بانها قد استمرت حتى الفترة التكعيبية ، فهي ، على النقيض من ذلك ، لم تمتد الا من القسم الاخير من عام ( ١٩٠٤ ) حتى صيف عام ( ١٩٠٥ ) ، حين ذهب ( بيكاسو ) الى هولندا . ولم يكن هناك اكثر من ستة او تسعة أشهر من العمل بهذا الاسلوب الخاص ، ولو لم تؤد شخصيات الفترة الوردية ، والسيركية ، مباشرة الى ( المهرجون Saltimbanques )

وهي صورة هامة ، لكان من المحتمل لا نعتبر هذه اكثر من فترة ثانوية فاصلة في مسيرة بيكاسو الفنية ،

فاناقتها Stylishness ذاتها ، التي تذكر بالاسلوبية والملاطفة Court ، ستزوع الى اعاقاة التقدم الشكلي ، وليس هناك سوى أربع أو خمس صور خلال هذا الوقت مرسومة بالزيت . منها واحدة أو اثنتان ، مثل [ امرأة بقميص تحتاني ] . من مخلفات الفترة الزرقاء ، والاداة المفضلة هي ( الفواش ) . الذي يستعمل أحيانا على القماش . ويضاف اليه في الغالب الباستيل والاحبار الهندية . وهناك عدد كبير من الرسوم ، وتجارب متواصلة بالحفر ، والافراط المألوف في السحر ، والاستحضار الحريري . في كثير من هذه الاعمال يجعل من الواضح ان هناك انفصالا في الفترة ما بين طيشها النسبي . والوقار الحقيقي للوحة ( المهرجون ) .

ان هذه النوبة المفاجئة من الجدية ، ذات القصد النبيل ، الغائبة عن الاعمال التي سبقتها ، وهي السمة الاهم للوحة [ المهرجون ] مهما قد يقوم به بعض النقاد ، من تخفيف لهذا التميز بالحديث عن ( كآبة حادة ) مشتركة ، او ما شاكل ذلك ، واذا كانت الجدية ، تبدو محيرة ، فالسبب بسيط جدا ، فقد كان ( بيكاسو ) ميالا لانجاز روائع ، لا حسبما كانت الكلمة تستعمل أصلا ، اظهر التصنع فيما تمت دراسته ، بل على الارجح بمعنى التجميع النهائي للموضوعات ، والفكر الرئيسية التي طورت على انفراد في اعمال سابقة ، فلوحات ( الحياة la vie ) ، ( المهرجون Saltimbanques ) ، و ( غورنيكا Guernica ) ، تمتلك جميعا هذه الميزة ، الا ان ( المهرجون ) هي الصورة الوحيدة من هذا النوع لدى ( بيكاسو ) ، التي تحتل بوضوح منزلة ارفع بالنسبة لأي من عناصر عمله السابقة ، ولهذا السبب ، وغيره أيضا ، تعتبر هنا اللوحة التي تختتم اخيرا فترة تمهنه الطويلة والمعقدة .

كان اصدقاء بيكاسو المقربون في ( باريس ) من الاسبان ، عموما ، مثل الحفلة ( ريكاردو كانانس ) والرسام [ رامون بيشوت ] الذي تزوج الفتاة ذات العلاقة بموت ( كاساجيماس ) ، والذي كان لموته ( اي بيشوت ) عام ( ١٩٢٥ ) تأثيره الكبير على لوحة ( ثلاث راقصات ) ، وقد التقى ( بيكاسو ) عند عودته الى باريس في اواخر عام ( ١٩٠٤ ) الكثير من الشعراء مثل اندريه ( سالون ) و ( بير ريفردي ) و ( موريس رانيل ) ، والاهم منهم الناقد والشاعر ( غوليوم ابو لينير ) و ( الفريد جاري ) . وكان هؤلاء نواة ( عصبة بيكاسو ) ، كما اجتذب ( بيكاسو ) عند نهاية السيرك والمسرح الشعبي ، وكاوا ، كما يذكر ( غيرترو



بيكاسو

بيكاسو



ستين (١) وكانت هناك حماسة مشتركة لديهم نحو السيرك والمسرح الشعبي، وكاوا ، كما يذكر (غيرترود ستين ) ، يلتقون مرة بالاسبوع آنذاك في ( سيرك ميدرانو ) حيث يشعرون بالاطراء لتمكنهم من الالفة مع البهلوانات ، والمهرجين ، والخييل وممطيها والممثلين الجوالين ، الذين عقد ( بيكاسو ) العديد من الصداقات معهم ، كما يقول ( رولاند بينروس ) .

وكان السيرك ، وبالطبع سيرك ميدرانو ( نفسه ، قد أصبح لتوه موضوعا ثابتا في الفن الفرنسي ، وقد رسمه لمرات كثيرة ( ديفا ) و ( تولوز - لوتريك ) و ( سورا ) وغيرهم ، وعليه ، فهذا الموضوع الجديد في فن ( بيكاسو ) لم يكن ابتكارا فنيا ، بآية حال ، وإنما استوعبه ( بيكاسو ) ، بالاحرى ، على نحو لاعم خلال هذه الوقفة في مسيرته المهنية ، ومهما كانت كثرة المضحكين في الحقيقة الواقعة في ( مونمارتر ) ، فانهم غير حقيقيين في الصور ، فجوا الاسلوب لا يميزه الا الزخرفة Decor ، التي ليست بريفيية ، ولا مدنية ، ولا زخرفة القصر ، او المسرح ... حتى ، تلقتها الشخصيات ، وتحملها معها ، والطبيعة العابرة ، حتى سرعة زوالها كلون مائي ، توحى بموضوعات التغريب alienation ، والنظام المتلاشي ، الذي تكون علاقته بالعالم الحقيقي ( سيرك ميدرانو ، مثلا ) معقودة ، وفي الوقت الذي اظهر الكثير من اسلاف ( بيكاسو ) شخصيات مسرحية مثل هذه كتراجيديات مدنية ، فانه يزجها في علاقة مع الصورة الريفية ، روكو rococo في الاول ، ويعتد بدوية على نحو غامض : وكلما اكثر من هذا ازداد التشديد على الواقعية المرسومة للعمل نفسه ، وقبل ترده بين الدلالات الوطنية nostalgie وعليه ، فان اللوحة الزيتية ذات المكان الحقيقي ، في اوائل الفترة الوردية فصاعدا ، تكتسب ، بالقرنة ، حدة عنيفة ، وهذه هي الوحة ( At the lapin Agile ) ففي مقهى ( مونمارتر ) التي يتردد عليها الفنانون ، نرى الى ( بيكاسو ) يبدو متجها بملايس مهرج ، لا ينظر الى رافيقته ، التي حدد هويتها ، بعد سنوات من ذلك ، بأنها ( جيرمين بيشوت ) ، [ والتي انتحر بسببها صديقه كاساجيماس ، وتزوجها الرسام رامون بيشوت ] .

ان القرنة الالفة الذكر بين ( امرأة بحوذة من الشعر ) و ( فينوس ) ، هي مقارنة ذات علاقة بالموضوع ، وذلك لان الفترة الوردية القصيرة هي المرة الاخيرة ١٩٠٠ لعشرين سنة تقريبا ، والتي سيهتم



فيها ( بيكاسو ) بالجمال المثالي ذي النمط المستمد من فن ما بعد عصر النهضة ، ويمكن للمرء ان يقول بدون مبالغة ان ملامحها الرائعة ، تحمل امورا تذكر بخطط فلورنتين ، ومثل هذه المثالية لها اهميته في الفترة ( الوردية ) ، وهي تتجلى بشكل خاص في لوحة ( أسرة مضحك مهرج Harlequin's Family ) ، وهناك في العمل الفني الشعبي ، ( أسرة بهلوان مع قرد ) ، اشارات الى ( أسرة مقدسة ) تقليدية ، فالمرء ، بعد كل شيء ، لا يصادف على الاطلاق طفلا بتلك الوضعية خارج صور عصر النهضة ، وقد يؤدي به هذا الى التأمل فيما اذا كان للقرد اي معان ملتبسة ، فهناك مثلا ، لوحة ( مادونا . . . وطفل مع قرد ) للفنان ( دور ) ، حيث يمثل الحيوان الشهوة ، الجشع الخ . . ) الا ان هذا كما هو واضح تساؤل عقيم : فاعمال كهذا ، بسحرها المعترف به ، تمتلك موقفا هازلا نحو انجازاتها ، وتتلو ذلك حتما مواقف ملتبسة من الأناقة ، ففي الفن الرفيع . . . كمقابل للفن الشعبي ، على سبيل المثال ، يمتلك الجمال المثالي ، والكاريكاتير . . . علاقة حميمة ، لا كقطبي أسلوب مثالي ، بل كاهتمامين مترابطين [ كما توضح بعض رسوم ( ليوناردو ) ، الكاريكاتيرات الحقيقية الاولى ] فالكاريكاتير يتمتع احيانا بدور تطهيري purgative في المراحل المبكرة من الحداثة كترياق ضد الكليشة ، وهي تكرر معلب ، ومتعرض للضعف تدريجيا ، وما كان بوسع ( بيكاسو ) الا ان يشعر بمدى قربيه من الكليشة ، ففي الفترة الوردية يحتاج المرء لان يكون ، في الاقل ، ظريفا متكلفا ليجعد الحافات ، ويجد المرء هذا في الشاهد اللامعقول قليلا في لوحة ( أسرة بهلوان مع قرد ) ، وعندئذ يكون الكاريكاتير واضحا على نحو مجفل ، حين يسخر بيكاسو فجأة من شخصياته السريكية الخاصة ، في ( الرقص ) ، وبمضي فوق ذلك الى ازعاج الحفر بالرأس الحادة ليفعل هذا ، ويبدو ان هذا الرسم المحير والمزعج يتراجع من الكلاسيكي الى الشرقي والى الوحشي انه بغضب وسبي ، واذا كان لا يثقته iconography معنى ، فلا يمكن الا ان يكون ، بدون شك ، في التأكيد الساخر ، بان الوحشي اقرب الى الفخامة مما نعتقد ، والرسم ، في الاقل ، يجعل من الواضح ان مزاج بيكاسو لم يكن راضيا بعاطفية ( بهلوانات مع كلب ) مثلا .

مثل هذه السهولة في السعي وراء العاطفية سيكون من اللازم تجننه ، ويتسرب احساس بالجدية ، ويجهد فني ، من خلال لوحة ( بهلوان شاب على كرة ) ، حيث يجلس شاب ضخم عريض الظهر بشكل

قائم على قالب وهو يراقب بهلوانا صغيرا خنثوي المظهر ، يحاول ويدها في الفضاء ، ان يتوازن برؤوس اصابع قدميه على كرة ، وهنا ، مرة اخرى ، فكرة علاقة بعصر النهضة . ان درجات اللون الوردية التي تهيم في غير هذا المكان متبسة تقريبا في هذه الصورة وحائلة الى ضوء ، واللوان سمر زميلة ضاربة للصفرة ورمادية ، ويظهر عمل الفرشاة المتنوع على السطح الكيفية ، التي تم بها استعمال الدهان ، وقد حافظ بيكاسو على سيطرته على الواقع الفني حتى عندما كان انتاجه في مكان اخر متكلفا وطائشا ، لقد لاحظنا ان تجربة الحفر كانت هامة بالنسبة لبيكاسو . والان فان الوسطة قد وقته من الاكثار الزائد من اضاءة اللوحة . وهذا يخلق اختلافا عظيما في الدرجة اللونية العاطفية بين الغواش والحفر بالرأس الحادة للموضوع ذاته ، توالت زوجة بهلوان ، كما وفر ( الحفر ) في الاشهر الاولى من عام ( ١٩٠٥ ) فرصة للتخضير الثاني لعمل واسع . وهو ( الأسرة السريكية The Circus Family ) حيث يحشد عدد من الشخصيات ، بعضها يقوم بانجاز اعمال منزلية ، بينما يمارس غيرهم ، في المركز محاولة التوازن . وفي هذا تكمن بداية لوحة المهرجون Saltimbanques الكبيرة ، وهي اللوحة الاكبر طموحا من أي شيء ثم عمله في الاشهر السابقة واكبر صورة عمل ( بيكاسو ) فيها على الاطلاق .

ويمكن تعداد عناصر اللوحة على نحو سريع ، فهناك ست شخصيات - بيكاسو ، في صورة ذاتية واضحة ، يرتدي ملابس المهرج التقليدية ، ويمسك بيد فتاة صغيرة تحمل سلة من الزهور ، والى جوارهما المضحك المتكرش والكهل ، وهو شخصية مألوقة في الفترة الوردية ، وبهلوانان شابان يحمل أحدهما طبلا وعلى بعد من هذه المجموعة وفي الجانب الاخر من اللوحة هناك امرأة منفردة ، وهي ، بخلاف الآخرين ، لا تشكل جزءا عاديا من فريق الفترة الوردية ، وهناك دراسة تمهيدية لها ، كما لاشخاص اخرين في الصورة الفتاة التي كانت مع كلب ، في الاصل ، على سبيل المثال ، وتبين دراسة غواشية للصورة بكاملها . . . ان الفنان قد تصورهما اصلا على نحو اكثر سعة افقيا ، وانها كانت اكثر تخصيصا بالتعبير الاجتماعي ، وكانت الخلفية حلبة سباق اكثر من كونها مشهدا طبيعيا لا يشغله احد ، ومهرج الصورة الذاتية ، في بادئ الامر ، شخصا اكبر سنا ، رث الملابس ، يعتمر قبعة عالية سوداء ، وهذه الشخصيات ليست غير عادية بوجه خاص ، فقد سبق ان رأيناها . . . جميعا في نتاج الاشهر المتقدمة ، والسمة الجديدة للوحة المهرجون هي انها ، بخلاف أية لوحة سابقة ، تشكل استجابة للتقليد الكلاسيكي الفرنسي .



بيكاسو

بيكاسو



وقد يكون نتيجة للفترة ( الوردية ) أن يتوصل ( بيكاسو ) الآن الى رؤية ( الفن الفرنسي ) بعمق اعظم من ذي قبل . فعلى سبيل المثال ، يذكرنا مشهد حلبة السباق في الدراسة المنجزة بالألوان المائية ، ( بديفا ) الذي كان قد رسم هو نفسه بعض الصور الممتعة الهامة ، في أوائل ستينات القرن التاسع عشر ، التي تعلن ، عند بداية الانطباعية تماما ، أن هناك بين الاكاديمي ، والطليعي avant-garde علاقة ، وليس هوة لا يمكن عبورها ، وصورة ( ديفا ) ذات العلاقة هنا تمثل بعض الشباب الاسبارطيين ، وهم يتمرنون ( عراة ) في منظر طبيعي مشابه على نحو مبهم لذلك الذي في ( المهرجون ) ، أو ( بهلوان شاب على كرة ) . وكان هذا موضوعا من موضوعات القرن التاسع عشر ، وبالرغم من أنها ليست موضوعا طليعية ، وبليخصها عنوان للوحة رسمها ( بوفي دي شافان ) وفي ( بوفي ) هذا سنعثر على الكثير مما في أكبر أعمال ( بيكاسو ) أهمية ، فالانحطاط الذي أصاب سمعة ( بوفي ) ، أصبح يعني أننا ننسى أحيانا ما كان يناله من احترام كبير عند منطف القرن ، على وجه الدقة ، وكان كل الرمزيين يحتفظون بحالة من التوازن بين الفن الاكاديمي ، والتقدمي advanced ، وما علاقة بيكاسو ( بوفي ) الا وفقا لهذه النقطة ، بالضبط . . . . . فلوحات ( بوفي ) الكبيرة - التي تم انجازها على نحو واسع كجداريات ، على قماشة مفرّاة على الجدران في قاعات المدن الفرنسية - زاخرة على نحو جميل باشارات للتقليد الكلاسيكي الفرنسي منذ ( بوسان ) ، وقد أعجب كثيرا ، بهذا المناصر للقيم القديمة كل من ( فان كوخ ) ، و ( بيرنار ) ، و ( غوغان ) ، واستمد ( بيكاسو ) منه واحدة من صور الفترة الزرقاء ، ولابد أن ( بيكاسو ) ، عندما تم تصويره في صالون (دوتون) عام ( ١٩٠٤ ) ، كان قد أمعن النظر اليه مرة أخرى ليستكشف اتساعه ، واستحضاره لاركاديا ، والاقتراب من ألوان ( بوفي ) هو الذي يوضح لنا أن ما يدعى ب ( الوددي ) بشكل سائب ، في هذه المرحلة من فن ( بيكاسو ) ، ليس الا برتقاليا مشوبا بالبنّي terracotta ، أسمر مصفرا وجصيا ، بصورة أدق ، وأنه قد توصل في الآخر لان يرسم بالوان الفريسك ( fersco ) بشكل مميز ، ان التخلص من حجم الأشخاص في لوحة ( المهرجون ) ، وهو ما يوحي كثيرا بأن الفترة الوردية ، قد تحولت الى فن جداري ، يمتلك يمتلك شيئا ما من خاصية الرسم الاكاديمي التمثالية ، والمستوزعة ، فليست هناك أفكار رئيسة ( motifs ) معقدة . اذ كان ( بيكاسو ) على الدوام أكثر ابتكارية من ( بوفي ) ، في اكتشاف الصور الانسانية القوية ، بل هناك استمرارية ، تحمل ثقل



قرون خلت .

لقد كان لموقع ( بوفي ) بين التقليد الاكاديمي ، والفن الواسع النطاق الجديد ، هذه الأهمية العظيمة كلاسيكي جديد neo-classical ، و عام public بالنسبة لبيكاسو - وهي انه كان وسيطا بين فن على نحو أساسي ، وكلاسيكية متأخرة ، ليست بالضرورة موهنة ، يتحول فيها الشكل الملحمي الى الرعوي ، وكانت هذه ، في مستهل القرن ، نزعة هامة في الفن الباريسي ، وما على المرء الا التطلع الى أعمال ( ماتيس ) ( وديرا ) Derain آنذاك ، على سبيل المثال ، ليدرك مقدار ما يدين به تصورهما للرعوي من فضل ( لبوفي ) ، ولوحة ( Saltimbanques ) هي الموقع الذي تبرز فيه إعادة تفسير التقليد هذه لدى بيكاسو ، وعليه فنحن نجد أننا غير بعيدين ابدا عن الصلات بـ ' ( le doux pays ) ' وحتى بأولى الاستعارات الرعوية جميعا ، الفكرة المصرية القديمة التي طورتها الثقافة الهلينية ، والخاصة بالملك كراع لشعبه ، وهناك صورة باستيلية من عام ( ١٩٠٥ ) ، محزنة كأي واحد من مهرجاني روهه Rouault ( كانت أيضا في صالون دوتون عام ١٩٠٤ ) ، وعنوانها [ الملك ] ، وتمتزج هنا صفات ملكية بصفات المضحك البدين ، والشيخ الجليل مع هذا ، على نحو موصول ومثير للشفقة ، فقد كان ( بيكاسو ) الذي لم يكن ابدا فنان مناظر طبيعية ، ولا مراقبا للحياة المدنية أيضا ،

مهما طوال مسيرته الفنية بالصورة الريفية Pastoral بطريقة أو بأخرى ، ويكون هذا أحيانا محشورا في علاقة مع القضايا العامة والزائفة بالأحداث للكلاسيكية الجديدة ، ان جزءا جوهريا من ( غورنيكا ) ،

وربما جوهريا أيضا ، هو في القتل الشعائري ، من خلال الملحمة ذات الشكل الرعوي ، والكثير من مشكلات تلك اللوحة ، الشكلية منها ، مثار للمرة الأولى في ( المهرجون Saltimbanques ) ، وهي ، اذا ما قابلنا الأمور بعضها ببعض : مجال الجدارية مقارنة بالحجم الذي تمليه لوحة الحامل ، عرض موضوع الرسم باعتباره منهجيا ، لا باعتباره نوعيا ، ساحة صراع ( arena ) القماشية المبسوطة بكاملها ، كسطح لا كستارة خلفية ، هذه المقابلات لم ينظر اليها ، تماما على انها إشكالية problematic حتى جعلتها الانطباعية التجريدية ... قضايا حاسمة ، عند نهاية أربعينات القرن العشرين . ويمكن أن يعطي هذا في البدء انطباعا بأن لوحة ( المهرجون ) ، وهي لوحة ما قبل تكعيبية ، لا تملك الا القليل من العلاقة بها ، حتى اذا كان لـ

اغورنيكا ، مثل هذه العلاقة ، الا انها ( المقابلات ) مع هذا موجودة هنا ، وان حقيقة كون هذه اللوحة ما قبل تكعيبية ربما يؤكد ، والطريقة التي يلوى بها السطح بشكل متنوع . فوق مساحة هي أكبر بكثير من لوحة حامل عادية ، تمنحه أهمية خاصة ، اذا ان الفن ما بعد التكعيب ، على هذا الصعيد سيقوده تراثه ( الثنائي الأبعاد ) palar أكثر مما يقوده ، الرسم الوعي للسطح المدرك للسطح surface-recognizing ، ويبدو أن كانت هناك محاولة لجعل اللوحة مسطحة قدر الامكان مع السماح باعطاء حجم للأشخاص ، في الوقت نفسه ، وهذا يؤكد على نحو لافت للنظر ارتفاع العمل ، كما هو حاصل ، لان ضربات الفرشاة الاتجاهية على الأسفل تمتلك زخما عموديا . يجعل صدر الصورة المباشر شديد الانحدار ، الى الحد الذي يبدو معه ، وكأنه سطح حقيقي ، وهذا ، مرة أخرى ، يشدد على الطبيعة الجدارية للوحة ، فالغيباب الفعلي لصدر الصورة ، وصعوبة تحديد المواقع النسبية في الحيز لكل من المرأة ، ومجموعة الأشخاص يمثلان إجراءات ، أو ، بالأحرى ، تأثير - الرسم الذي ينجز مباشرة وفقا لجدار يعلو فوق المشاهد .

لقد سميت ( المهرجون ) ، بشكل لا يوضح القصد كثيرا ، بـ ( لوحة القرن التاسع عشر الأخيرة ) . وهي بالتأكيد صورة ( مزاج mood ) لها علاقات اندماجية واضحة ، بالمراحل الأخيرة من الفن الرمزي ، ولا شك في أنها لم ترسم بقصد أن تحمل معنى ما ، وهناك من يفسرها ، تفسيرا أدبيا وسيريزاتيا ، يدعي أن الصورة تمثل ( عصابة بيكاسو ) . ( فابولينير ) هو المضحك البدين ، بيكاسو المهرج ، فيرناند أوليفيه المرأة ، وربما سالون أو جاكوب هو أكبر البهلوانين سنا ، وهكذا فان الحياة التجوالية للمهرجين والبهلوانات معادلة هنا مع ( وضع الفنان في المجتمع ) . وهذا ليس بالأمر المبتذل جدا كتضليل يتسم بالإيجابية : فهناك الكثير من التدليل ، القائم على أساس سيريزاتي وفني ، لدعم وجهة نظر مخالفة ، ان ( وضع الفنان ) ، بالنسبة لبيكاسو ، لم يكن مفهوما على أنه تعارض بين صداقة حميمة بوهيمية ، وجمهور غذائي ، أو لا مبال ، فقد كان ذلك يتصل بكيئوته فنانا ممتازا ، وتلك هي النقطة الرئيسة في علاقته بفان كوخ ، كما يبدو في الصورة الذاتية لعام ( ١٩٠١ ) ، ولوحة [ المهرجون ] محاولة جليلة ، وحساسة لاستحقاق الموقع الأكثر حداثة ضمن التقليد ، وهنا ، سرعان ما حل نزاع مع الفنان ( ماتيس ) .

# الفرد سيسلي

في عام ( ١٨٥٧ ) عاش في لندن وابدى اهتماما كبيرا بفن الرسم .

وفي عام ( ١٨٦٣ ) دخل ستديو « غليز » في باريس حيث التقى بالرسمين الانطباعيين المعروفين امثال ( مونيه ) و ( رينوار ) و ( بازيل ) .

وفي عام ( ١٨٦٣ ) انتقل مع اولئك الرسمين الكبار الى الضواحي وراح يتابع رسومه .

وفي عام ( ١٨٦٥ ) ذهب مع رينوار الى قرية ( مارلوت ) وهناك بدأ يرسم اولى اعماله المعروفة الا وهي صورة ( صورة اشجار الكستناء ) في ( لاسيل سان كلود ) ، وفي عام ( ١٨٦٦ ) عرض لوحته الاولى سماها ( النساء الذهاب الى الغابة ) ، والثانية ( شارع في مارلوت ) . وهاتان اللوحتان موجودتان الآن في ( معرض برجستون ) بطوكيو .

منذ ذلك التاريخ بدأت معاناته ، شأنه في ذلك شأن الكثيرين من اهل الفن والادب .

اصطدم اول ما اصطدم برفض ( لجنة التحكيم ) في احد المعارض لجميع رسومه ، وقد حاول اصحابه ( رينوار ) و ( بيسارو ) و ( بازيل ) تنظيم معرض سموه ( صالون المهاجرين ) ، فقبل طلبهم بالرفض كذلك ، وكان ( سيسلي ) آنذاك قد انتهى من رسم رائعته المسماة ( لايزال يعيش مع هيرون ) ، وهي معروضة اليوم في متحف برن في سويسرا .

ثم قدم اعمالا اخرى رفضتها المرة تلو المرة لجان التحكيم في المعارض المختلفة .

وفي عام ( ١٨٧٠ - ١٨٧١ ) وابان الحرب البروسية - الفرنسية ، قبع في بلدة ( لوفيسين ) وقد داهمه المرض ، وشل نشاطه ، بعد ان فقد كل شيء بسبب وفاة والده اثر اعلان افلاسه ، ومع ذلك فقد صنع مع ( بيسارو ) بعض الرسوم كانت جديرة بالاهتمام .

كما رسم لوحته التي صورة فيها ولديه ( بيسر

رخصة : بشيرفصة

[ ان في ( لينفرد ) دارا للطباعة والنشر يصدر عنها سلسلة مجلدات عن ( اعلام الفن ) في العالم ، تصاهي المنشورات الايطالية المائلة التي اشتهرت في العالم اجمع بجودة طباعتها وروعة ألوانها ، وحسن تنسيقها وتبويبها ، حتى ان المنشورات من هذا النوع الصادرة عن دور النشر الكبرى في ( فرنسا ) تطبع مسلسلات اعلام الفن بالالوان الطبيعية في ( ايطاليا ) بالذات بسبب تقدم الطباعة الملونة ، وغير الملونة ، في ذلك البلد العريق بفنه وجودة طباعته واناقتها .

لقد عثرت بطريق الصدفة على سلسلة اعلام الفن الصادرة عن دار الفجر في لينفرد فدهشت لحسن طباعتها وتلويدها ، فهي تصاهي المطبوعات الايطالية الملونة ان لم تتفوق عليها بانطباق اللون على الاصل ، وبحسن التنسيق ، وجدية الموضوعات ، ونزاهة النقد الفني .

لذلك اقدم اليوم سيرة الفنان ( الفريد سيسلي ) كما وردت في احد اعداد هذه السلسلة السوفياتية ، وسوف اتبعها بموضوع آخر تناول سيرة بعض الفنانين الروس كما وردت تباعا في تلك السلسلة من مطبوعات لينفرد .

من هو الفريد سيسلي ؟

ولد في تشرين اول ( اكتوبر ) من عام ( ١٨٣٩ ) في باريس من ابوين انكليزيين وهو ابن وليام سيسلي تاجر الزهور الاصطناعية .











وجان) وسماها (الدرس) ، وهي الآن معروضة ضمن مجموعة (شولمان) .

وفي نيسان (ابريل) من عام ( ١٨٧٤ ) تمكن من الاشتراك في المعرض الاول للانطباعيين ، حيث عرض فيه خمس لوحات من أجمل ما رسم .

ثم أفسح له المجال في السنوات التالية لعرض بعض لوحاته الانطباعية في معارض متعددة ، وقام بزيارة الى لندن ، وصور في مقاطعة ويلز المناظر الطبيعية ، ولما اشتد المرض عليه عاد الى ( فرنسا ) واستقر في قرية ( موريه ) وظل يعمل بجد وكد ، الى ان وافاه الاجل المحتوم اثر اصابته بسرطان الحنجرة .

لم يدع صيته في عصره ، ولم تأبه لجان التحكيم بأعماله وإهتمامه بالبساطة والسذاجة ، ولكنه شأن الكثيرين من أمثاله الا اذا لم يشتهر اسمه ، وتباع لوحاته بملايين الدولارات الا بعد موته .

— وهذا قدر اهل الفن في كل مكان وزمان .

### فن سيسلي

كتب (الفريد سيسلي) اسى صديقه ( الفونس نافرينه ) رسالة يمكن ان نستخلص منها رؤية الفنان وما كان يتمتع به من موهبة في الاداء والتلوين ، وقد نشرت هذه الرسالة فيما بعد في نيويورك عام (١٩٥٨) جاء فيها ما موداه :

ان موضوع اللوحة والدافع وراءه ينبغي ان يصاغ بأسلوب سهل مبسط ، بحيث يتمكن المشاهد من فهمه ، وادراك مرامييه ، وابعاده ، وذلك بتجنب الافراط والتعقيد في التفاصيل ، الامر الذي يدفع بالمشاهد الى الهدف الذي يرمي اليه (الفنان) ، ويجعله يشعر للوهلة الاولى ، بما يختلج في اعماق الفنان نفسه .

ان دفق الحياة في الصورة ، لمن اصعب الامور على الفنان خلقه ، ولاريب في ان ، اصفاء الحياة على اي عمل فني ، هو الشرط الاساسي في ابداع الفنان ... واصالته .

على الفنان ان يفهم ان كل شيء بحوزته ، يجب ان يكرس لتحقيق هذه الغاية : اشكل ، واللون ، وصقل المظهر السطحي على اللوحة ، فالمؤثر والانطباع لدى الفنان هو العامل الحيوي في اصفاء الحياة والحركة على اللوحة ، وهو وحده بإمكانه ان يشد الناظر اليه .

على الفنان ان يظل سيد صناعته ، وفي احيان كثيرة يبلغ اعلى مستوى من البراعة في نطاق لوحة من اللوحات من صنعه ، وعندئذ يشاطر الناظر المشاعر ، والاحاسيس التي تملك الفنان بالذات ،

وعلى هذا ، تراني اميل الى التنوع في المظهر السطحي ضمن نفس الصورة [٠] .

هذا ملخص الرسالة ، ومنها نستخلص ان كاتبها يعني : ان ما يبعث الحياة في الصورة ، ويجعلها خالدة ابد الدهر هو اتقان مبدعها وخالفها ، وسلاستها وبعدها عن التعقيد ، فعلى قدر ما يتمتع به من صناعة جيدة ، وحس سليم يجعلها ، اي الصورة ، مفهومة في كل عصر وجيل .

يقول الناقد الروسي (الكسندر بابين) الذي عمل في تنسيق المطبوعة المونة المعادة لفن (سيسلي) ورسومه في تعليقه على اعماله الجيدة :

— [ لقد دخل الفريد سيسلي ( ١٨٣٩-١٨٩٩ ) ، تاريخ الفن من اوسع ابوابه ، كاحسن مصور للمناظر الطبيعية الخلابة ، وذلك في النصف الثاني من القرن وقد تميزت رسومه بنقاها وطلاوتها وبساطتها ] .

و [ كانت ] تصور الطبيعة بسكونها ومختلف مظاهرها البهيجة الفارقة تحت اشعة الشمس ، الطافحة بالاجواء الصاخبة ، المنتشرة بمطر الربيع اثر انقضاء الشتاء الطويل ] .

وهكذا تبدو لنا الطبيعة من خلال رسوم ذلك الفنان الساحر الذي استطاع ان يسبغ على المنظر الطبيعي فتنة ما بعدها فتنة ، وجمالا ما بعد جمال ، وهذا ما رفع من شأنه بين ماصريه الفرنسيين من اهل الفن الانطباعي .

لم يكن ( سيسلي ) يتمتع بالشعور المرهف ، وعشق الطبيعة ، وحسب ، بل كان كذلك بمقدوره ان يجاري اصدقاء الفنانين الكبار ، في رؤيتهم الانطباعية ، وتقنياتهم الابداعية ، وبخاصة منهم (كلود مونييه) ( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ ) ويبر اوغست رينوار ( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) .

كان سيسلي ينتمي الى زمرة الفنانين الفرنسيين الانطباعيين كأمثال ( مونييه ) و ( رينوار ) و ( بيسارو ) و ( ديغا ) و ( سيزان ) وغيرهم .

لقد أسهم ( سيسلي ) في مدرسة الانطباعيين بقدر عظيم ، الا انه لم يلعب الدور القيادي الرائد في مجالهم ، حتى ان ( فانتوري ) كان يدعوه احيانا ( بالاستاذ الصغير ) للانطباعيين ، وهذا التقييم (١) صحيح الى

(١) اصر هنا على استعمال كلمة « التقييم » بدل التقويم خلافا لما يراه العلامة « الصيداري » ذلك لانها تؤدي الى المعنى المطلوب ، وقد اعتمدها المجمع العلمي العربي ضمن ما اعتمد في ادخال المصطلحات الحديثة على لغتنا العربية الجميلة المتطورة على الدوام .



## سيسلي

صحيح انه لم يبلغ مرتبة كبار الرسامين الانطباعيين (الاساتذة العظام) ، كما كانوا يسمونهم كأمثال (مونييه) و (ورينوار) و (دوغا) وغيرهم الا انه استطاع ان يطور أسلوبه بحيث انه تجاوز عن طواعية ، من بعض الوجوه ، أسلوب أولئك الفنانين المرموقين الكبار ...

لقد استطاع (سيسلي) ان يسبق على الانطباعية نوعا من التآلق في التلوين يفوق أعمال بعض كبار الرسامين الانطباعيين في عصره ، وتم له ذلك باغناء حيز الالوان بأطياف جديدة من الزرقة الزاهية ، والبرتقالية الوردية ، وسواها من الاطياف والظلال .. التي كان يحلو له مزجها وابتكارها .

كان (سيسلي) أشد اخلاصا لمذاهب الانطباعيين من الانطباعيين انفسهم ، بحيث انه لم يتحول عن

حد ما اذا قورن (سيسلي) (ببازيل) و (موريسو) و (غيوم) وغيرهم ، وكذلك فان تقييم (فانتوري) ، بالنسبة لفن (سيسلي) نفسه ، صحيح ، لان سيسلي نفسه ، كان متعاطفا بوجه خاص مع العديد من كبار الرسامين الشماليين ، (من المان وهولنديين) ، في أعمالهم المنتمة الى المدارس الطبيعية ، اذ كان منجذبا الى حد بعيد نحو أعمال الرسامين الهولنديين كأمثال (هوييمان) (١٦٣٨ - ١٧٠٩) و (جوغكيند) (١٨١٩ - ١٨٩١) .

وخلاصة القول : كان (سيسلي) متفردا في فنه خلافا لمونه ورينوار ، فجاء فنه طبيعيا غير متأثر ، بأي من الحركات او المدارس الفنية اللاحقة في فرنسا . وعلى هذا بدا لنا فن (سيسلي) ذو طابع خاص متميز بتناغم شاعري رقيق .



صنعته الأساسية ، ولم يبدل أسلوبه أبدا ليجاري الابتكارات التقنية والزراعات الفنية الأخرى .

لقد غدت ( الانطباعية ) عنده الوسيلة السهلة للتعبير عن أعماق المؤثرات الجمالية في الطبيعة ، وإذا حاولنا اكتشاف الظاهرة الطبيعية في أعمال ( سيسلي ) لوجدناها متزامنة مع سعيه في تركيب الشكل ونموذج الصورة .

**كان الفنان يعتمد الى تصوير التغيرات الظاهرة على النظر على اللوحة امامه مباشرة معبرا بذلك في آن واحد عن لغة تنطق بأسلوب ارتجالي جديد في الترسيم .**

**كان ميله نحو الواقع واحتمالاته يمتزج في أعماله بمعالجة شاعرية تنبع من دافع امثل .**

لقد اختار ( سيسلي ) عن طيب خاطر الأسلوب الجديد في ترسيم ضرب من الصور ذات الصلة المباشرة بالطبيعة من غير الاعتماد على تصميم مسبق او فكرة سالفة ومن غير ان يعول على أعمال « الاساتذة الكبار » ولكي يخرج ( الفنان الانطباعي ) بعمل جاد في تخطيط منظر طبيعي ينبغي عليه بذل أقصى الجهد في التركيز على قواه الروحية الخلاقة ، وعلى سرعة خارقة وعمل مكثف في اللحظات الفاصلة بين اول ضربة للفرشاة وآخر ضربة ، وهذا ما يعطي الرسم الشكل الصوري غير المتكامل من حيث المظهر ، الامر الذي يجعل الرؤية تختلط على المشاهد ، ويتشكل عنده نوع من خداع البصر ، ويتطلب ابتعادا عنه اكثر من المسافة المألوفة .

**مهما اختلفت الحركات السريعة او القوية فان ضربات الفرشاة المجزأة تمكن الفنان الانطباعي من التعبير بسرعة وامانة ، وبردة فعل مفاجئة عن ابداع ما في الطبيعة من تغيرات وتقلبات : نوسان الهواء ، مداعبة اشعة الشمس ، انعكاس النور على سطح الماء ، الضباب الرقيق المتصاعد من ارض حارة ، او متجمدة ، وسوى ذلك من مظاهر الطبيعة التي كان من المتعذر على مصوري المنظر الطبيعي رسمه .** ولتحقيق هذا الفرض عمد الرسامون الانطباعيون بصورة دراماتية الى اضاءة بذبات من درجات اللون والضوء والظل تتراوح بين الرمادي والمغم ، وجعلوا من الظلال ذات الوان شفافة متعددة .

**هذا الأسلوب الجديد هو الذي انسجم ومزاج سيسلي الفني ، وساعد على تفهم موهبته في التلوين . وهذا الأسلوب لم يجعل منه رساما انطباعيا وحسب ، بل جعله يحتل المقام الاول في عداد تلك الزمرة من الفنانين .**

وجد ( سيسلي ) نفسه - كرسام للمناظر الطبيعية الجميلة - ملتصقا ( بكورت ) الفنان

الانطباعي التقليدي اكثر من سواء من اصدقائه المنتمين الى هذه المدرسة الانطباعية ، وظل حاله كذلك لمدة طويلة .

وفي الوقت نفسه كان يشاطر الفنانين الانطباعيين الانكليز المقيمين في باريس همومهم ، ويتعاون معهم في مهامهم ، وكان اشد التصاقا ( بيوننغتن ) من سواء ، ولم يكن متفقا معه على الاسلوب فحسب ، بل كان يشاطره في الوقت نفسه قدره ، فكلاهما قضى ردحا طويلا من حياته في فرنسا ، وكلاهما عانى من نفس المصير ، اما اصحابه من الفنانين الانكليز كأمثال ( كونستابل ) و ( تورنر ) وسواهما فكانت أعمالهم تثير في نفسه الاشمزاز ، كما تثير في نفس صاحبه الفنان الكبير ( موني ) وذلك بسبب رومانسيته المفرقة في الزهو والحبور .

لقد تحرر ( سيسلي ) من اصحابه الانطباعيين من القيود الاكاديمية لمعاهد الفنون الجميلة في باريس ، وتلقى تعليمه بعض الوقت في معهد « كليز » للترسيم ، الا انه في نهاية المطاف ترك المعاهد الفنية وانطلق يحلق حرا في فنه ، وقد تعلم من الطبيعة التي شغف بها اكثر مما تعلم من المعاهد الرسمية .

في عام ( ١٨٦٣ ) دعا ( موني ) اصدقاءه للعمل سوية في غابة ( فونتبو ) ، وهناك رسم ( سيسلي ) اول أعماله الشهيرة ، ومنها لوحة ( ساحة اشجار الكستناء ) - المعروضة في متحف القصر الصغير بباريس - ودلت أعماله آنذاك على مستوى يضاهي أعمال زملائه من كبار الفنانين الانطباعيين ان لم يتفوق بها على بعضهم .

في الفترة الواقعة بين ( ١٨٧٠ - ١٨٨٠ ) انجز سيسلي العديد من الأعمال الجيدة ، ووافقت اخيرا لجان التحكيم في المعارض على عرض لوحتين منها : ( مراكب في قناة سان مارتين ) ، وهي معروضة الآن في متحف ( اوسكار رينهارت ) و ( منظر من قناة سان مارتين ) ، وهي معروضة اليوم في ( متحف اللوفر ) . وبذلك يكون قد دخل في مرحلة عمله الانطباعي المتفرد ، واجتاز مرحلة الستينيات التي نستطيع ان نطلق عليها وقتئذ ( مرحلة ما قبل الانطباعية ) او ( مرحلة الاسلوب القاتم ) .

ان التغير في اتجاه أسلوب ( سيسلي ) نحو الانطباعية يمكن ان يؤخذ بعين الاعتبار ، وبوجه خاص اذا قورنت مناظر ( قناة سان مارتين ) مع منظر ( مونمارتر من مدينة الزهور في باتينول ) ، المعروضة حاليا في ( متحف غرينوبل ) ، والتي رسمها عام ١٨٦٩ ، وهي ثلاثة لوحات العريضة والاحيرة ( ١١٧ x ٧٠ ) ، وهي تمثل مشهدا بانوراميا رحبا منقطع النظير نادرا

ما يشاهد في مناظر المدن من رسم الفنانين الانطباعيين، ومن سبقهم من المقربين الذين كانوا ينظرون الى تلك الاعمال كشيء عفا عليه الزمن ومجته ، اذواق الناس وثمة مثل آخر على هذا التحول تلك الرسوم التي صنعها ( مانيه ) و ( برت موريسو ) وصورا بها مناظر باريسية خلال المعرض الدولي الذي اقيم في باريس عام ( ١٨٦٧ ) .

يمكننا ان نلاحظ هنا مدى تأثير ( سيسلي ) بأعمال ( مانيه ) ليس في التشكيل فحسب ، بل وفي التلوين أيضا ، ولعل في ذلك الشاهد الوحيد على تأثير ( مانيه ) المباشر على سيسلي ، كما انه من الممكن ان نعزو السبب في هذا التأثير الى واقع ان ( سيسلي ) كان يمارس رسمه في حي ( باتينيول ) الذي كان يتواجد فيه ستديو ( مانيه ) نفسه ، وهو غير بعيد عن مقهى ( غرابو ) لملتقى اهل الفن من الشبان ، والذين اصبحوا فيما بعد من اعلام المدرسة الانطباعية بما فيهم ( مونييه ) و ( رينوار ) و ( سيسلي ) و ( دوغا ) و ( بيسارو ) . ومعظم هؤلاء اقروا بانهم مدينون بفنهم الى ( مانيه ) ، وكان النقاد يطلقون على جميع اولئك الرسامين الناشئين وزعيمهم المرموق تسمية ( عصبة باتينيول ) ، واصبح مقهى ( غرابو ) ملتقاهم وندوتهم المفضلة ، لتجاذب الاحاديث والجدل حول ( تطور الفن ) و ( حداثة الفن ) ، وسوى ذلك من الامور التي تشغل بالهم لاسيما فيما يتعلق بالنزعة الجديدة في الترسيم ، وكيف يمكن ان تتقدم من وجهة النظر التقنية وبخاصة في استخدام اللون لرسم الظل .

وعلى هذا قرر كل من ( مونييه ) و ( بيسارو ) و ( سيسلي ) خوض التجربة ، وصرف كل طاقاتهم وافكارهم نحو تلوين الظلال ، وشرعوا على الفور في رسم المناظر الطبيعية وبالاخص منها المناظر الشتوية . كان ( مونييه ) و ( بيسارو ) اول من امسك بزمام الموضوع الجديد فخطا ورسميا في اواخر عام ( ١٨٦٠ ) عدة سكتيشات عبرا بواسطتها عن الانطباعات الثلجية بالظن الازرق ، وفي شتاء عام ( ١٨٧٠ ) لجأ ( سيسلي ) الى هذا الموضوع عندما كان يعمل مع بيسارو في قرية ( لوفسيين ) .

لم يكن سيسلي رائدا في هذا المجال ، ومع ذلك استطاع ان يبرهن على انه احسن الرسامين الانطباعيين في تصوير الثلج ، وما كان باستطاعة أي فنان مجاراته في تصوير ( الجو المصقوع ) .

لقد مكنته هذا الموضوع من الكشف عن جوانب من موهبته الخفية ، ولهذا كان ( سيسلي ) يشعر بثقة في قدرته عند رسم المناظر الطبيعية الشتوية ، ولم

يكن أحد من الفنانين ليستطيع محاكاته في إبراز معالم الشتاء اللطيف ، وفي لوحته المشهورة المسماة ( الثلجة الاولى على لوفسيين ) ، والمعروضة الآن في ( متحف بوسطن ) للفنون الجميلة ، يتمثل سحر الشتاء في التباين بين رقع الارض المكسوة بالثلج والاخرى العارية ، ومن سحب الدخان الازرق الفاتح، المتصاعد من المداخل من اعلى اسطحة المنازل كالعفن المنفوش ، اُضيف الى ذلك كله المظهر المحسوس لتيجان الاشجار التي لاتزال محتفظة بخضرة اوراقها .

هذا ، ونرى في خلفية الصورة مشهدا يمثل شبانا انيقا يرون الى صيبتين من الصبايا اللواتي كن يتسكعن على الطريق ، كما ان الرسام ضمن لوحته تفاصيل اخرى مستمدة من واقع الحياة مما اضى على هذه اللوحة طابع السرد القصصي .

مهما يكن من امر ، فقد استطاع ( سيسلي ) التعبير عن رؤيته للشتاء دون اللجوء الى المناظر المسلية للحياة اليومية .

بدأ ( سيسلي ) في اوائل عام ( ١٨٧٠ ) يحقق مبتغاه الجمالي ، وذلك بحذف التفاصيل الزائدة عن المنظر الاصلي ، واصبح ، من الممكن فيما بعد ، ان نشاهد تقدمه بوضوح ، في هذا المجال على لوحته المسماة ( الصقيع في لوفسيين ) ، عام ( ١٨٧٣ ) ، وهي معروضة حاليا في معرض ( بوشكين ) للفنون الجميلة في موسكو ، وهنا يلاحظ ان الوجوه البشرية لا تلعب دورا هاما له مغزاه في انعاش جو الحياة في يوم من ايام الشتاء ، فتراها صغيرة جدا ، لا تكاد تميزها بين الاشجار كشجيرات تشبه المخلوقات البشرية ، بل ان الشعور بالجو الصاقع ، هو الذي يمكن يتردد صداه الجليدي ، وسكونه البارد ، وقد تم له ذلك بفضل حسن استخدامه اللون المناسب ، على مختلف تناغم درجاته ، فبدت البيوت واسطحها التي يتصاعد منها البخار المتجمد المشوب بالزرقة ، كما بدت الاشجار المنتصبة العارية المكسوة ، بالجليد منذ الثلجة الاولى على اروع ما يكون ، اما الارض فتبدو عليها هنا وهناك آثار الثلجة الاولى ، وكذلك نراها متجمدة صلبة .

هكذا تجسد في اللوحة ( روحية الفنان ) ومدى عمق انفعاله ، وقدرته الفائقة على الانغماس في منظر طبيعي مكنته من انتاج افضل صورة توحى بالانطباع القوي للشتاء .

ان صورة الصقيع في لوفسيين تعتبر من اروع المناظر الطبيعية التي انتجها ( سيسلي ) في اوائل عام ( ١٨٧٠ ) وتدل كذلك على انها مثل يفتدى به في اسلوب وتقنية الترسيم الانطباعي .





سيسي

قلما كان ( الرسامون الانطباعيون ) يتمسكون بالمفهوم التقليدي لموضوع قلب الفصول ، ومع ذلك كانوا يفعلون كثيرا بفكرة التجديد الابدي للدورة الفلكية .

ليست المناظر الطبيعية التأثيرية مشربة بالاحساس ، في قلبت الفصول وحسب ، بل انها كذلك تحظى بصورة شاعرية تتجلى في العلاقة المتبادلة والتفاعل العميق بين العناصر الجوهرية : النار ، التراب ، الماء والهواء ، فالنار تتمثل في هذه الاعمال بالشمس واشعتها التي تجعل الحياة تدب على الارض ، وتغمر الطبيعة بالحركة والنشاط ، والتراب يبدو هنا اما مغطى ، بالتلوج او تحت الرذاذ تنبت عليه المروج وتفتح

كان ( سيسي ) متأثرا بوجه خاص بقلب فصول السنة ، وغالبا ما كان يود رسم ذات المشهد مرة تلو المرة ، ويوما بعد يوم تقريبا ، وشهرا بعد شهر ، في الشتاء والربيع ، والصيف والخريف ، ( ومثلنا على ذلك لوحة المنظر الجميل على ضفاف نهر السين ) .

وغالبا ما كانت الدورة الفلكية تشكل عنده الاسس الواقعية في صور المناظر الطبيعية ، ليست كصور رمزية او مجازية للكون ، وليست مجرد تسامي في المثل التشكيلية ، بل تمثل التغيرات الحقيقية في المنظر الطبيعي ، الملاحظ من جانب الفنان كشكل من اشكال التفرد والترسيم في الاسلوب الانطباعي .



سینای



كان الفنانون الانطباعيون يعالجون أي منظر ريفي أو طبيعي ، عمراني أو مدني بروح التجديد ، والتحديث ضارين عرض الحائط ، بجميع التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية المتفق عليها ، وكانوا يتفادون كل ما له صلة بالراحل التاريخي ، سواء أكانت مفرقة في القدم أو حديثة العهد ، ولا يستعيدون شيئا من أحداث الماضي .

وعلى هذا ساهم ( اميل زولا ) ( الكاتب الفرنسي الكبير ، رائد المدرسة الواقعية في الادب ) ساهم بالفنانين ( الواقعيين ) بدل تسميتهم بالانطباعيين أو التأثيريين .

لقد ادخل ( الفنانون الانطباعيون ) على الشكل الجامد للمنظر الطبيعي بعض العناصر التي تظهر التغيرات الطارئة في الوقت المناسب ، مثال ذلك القوارب الشراعية التي تتهاذى على النهر وتلقي بظلالها على المياه ، ( كما رأينا في منظر أرجنتوي وسواها من المناظر التي رسمها كل من ( مونييه ) و ( رينوار ) و ( سيسلي ) في اوائل عام ١٨٧٠ ، وكذلك الاشجار وارفة الظلال على الضفاف ، تلك التي تلقي بظلالها ذات الالوان على الارض ، وفي الوقت نفسه ، وعند تصويرهم الارض ، يصرف الفنانون جل اهتمامهم على آخر التغيرات الطارئة بسبب تقلب الفصول من فصل الى آخر ، وكاىوا يبذلون كل ما في وسعهم ، وقبل كل شيء ، للامساك بالعناصر الجديدة في المنظر الطبيعي ، وبذلك يدخلون الى رسومهم عامل الزمن ويؤكدون أهمية المباشرة والطابع الخاطف على رسومهم وللمرة الاولى تبدو الطبيعة أمام الناظرين في حالة تقلب وتغير .

وعلى هذا ، في وسعنا ان نلمس رغبة ( سيسلي ) في تجديد الطبيعة كعملية ابداع في صورته المعروفة باسم ( فيل نوف كارين ) المشار اليها فيما تقدم من المقال ، حيث رأينا الجدوع البنية ذات مسحة خضراء تعكسها اوراق الاشجار ، كما أنها تبدو كما لو كانت نموذجا لصورة احادية اللون مزخرفة بفضفاضة على سطح اللحاء ، اما شعاع الشمس فيشكل على طول الاغصان تسلا وانسيابا حتى اسفل الجدوع ليسقط على الارض حيث يشكل هنالك نوعا من بساط ارقش هذا النموذج الذي يشكل بحذ ذاته انعكاسات من اشعة الشمس ذات اللون البرتقالي الاحمر على التربة القائمة المظهر ، يعتبر ( الزينة ) المحبة الى قلوب الرسامين الانطباعيين .

مهما يكن من أمر ، فان ( المنظر الطبيعي ) الذي

الازهار ، او يزدان بالاشجار التي تتسرب اشعة الشمس من خلال اوراقها وتنعكس على الارض ، اما الماء فهو العنصر الذي يتوق اليه الرسامون الناشئون ، ويعمدون الى تصويره ، ويبذلون جهدهم ليجمعوا من طله ونداه وانسيابه وصفاته الاخرى كأحسن ما يكون في علاقته المتبادلة بجميع العناصر الاخرى ، كتلاعب النور على سطح المياه ، وانسياب النهر وتعرجه بين الضفتين ، وقد بدت علائم الابتهاج والفرحة واضحة في لوحتي ( سيسلي ) الرائعتين ١٨٧٢ ( قرية على ضفاف السين ) و ( فيل نوف لاغارين ) ، المعروضتان حاليا في متحف ( الارميتاج ) بلينفرد .

يتضح مما تقدم ان هم ( الفنانين الانطباعيين ) كان منصبا بالدرجة الاولى ، على نهاية انعكاسات وتسلسل الاضاءة وشرط المناخ ، وكانوا لا يعيرون كبير اهتمام المادة التي تصور المواضيع المولفة منها ، كما انهم كانوا يبدون اهتماما ضئيلا بالتماسك الراهن للشكل ، وبالببناء المتميز للجسور ، والهندسة المعمارية ، والابنية والبيوت التي يصورونها ، ومن جهة اخرى كانوا كذلك مفتنين ، بعمق التحليل ويشعرون كان احدا من الفنانين الاوائل لم يسبقهم الى جوهر الاشياء وتصوير كل من العناصر الاساسية الاربعة ( الشعاع والتراب والماء والهواء ) .

كانوا يشنون على بعضهم بعضا ويميزون اعمال كل واحد منهم على حده حسب امتياز التلوين في صورة .

كان من الصعوبة بمكان بالنسبة للانطباعيين تصوير الهواء ، فالهواء ، كان ولا يزال العنصر الرئيسي في الترسيم الحركي الحيوي ، وقد سبق ( لبيسارو ) ان قال ذات يوم : - [ ان جوهر الانطباعية يكمن في الصورة الذهنية التي تمثل الهواء ] .

لهذا ، نرى الفنانين جادين في التعبير بصورهم عن حضور الهواء الحي ، وآثاره على مواضيعهم كما نراه الآن في هبة الريح ، وفي كتلة الفيوم المتساقطة عبر السماء ، او في تصاعد البخار ولا سيما من خلال الضباب الرقيق الذي يحيط بالاشكال والاشياء كما يبدو لهم في الجو المحيط .

لم تكن فكرة الفصول الاربعة ، وكذلك العناصر الاربعة ، لتصادف لدى الانطباعيين المعالجة المجازية التقليدية في الترسيم ، بل كانت تصور من خلال حيوية حضورهم تمام الانطباع الحاصل عندهم حول المفهوم الفردي للطبيعة .

كان يرسمه سيسلي ، ويخالف به من سبقه من الانطباعيين ، لا يبدو بحال من الاحوال جامدا ، عديم الحركة .

قوبلت اعمال الرسامين الانطباعيين بادىء ذي بدء بالسخرية والنقد اللاذع من جانب النقاد والمعلقين الصحفيين ، والجمهور نفسه الذي لم يتفهم الفن الحديث كما يجب ، فيما عدا قلة قليلة من ذواقة الفنون والآداب ، واصبحت تلك الاعمال موضع تندر وسخرية معظم النقاد بعد ان رفضتها لجان التحكيم في المعارض المختلفة .

كان اول من اطلق عليهم تسمية ( الانطباعية ) بسخرية الناقد الفني ( لويز لروا ) والذي سمي لوحة مونيه ( انطباع الشروق ) ، بهذه التسمية ، وهي معروضة حاليا في متحف ( مارموتان ) في باريس ، وعمد بعدها قد آخر اسمه ( جول انطوان غاستياناري ) الى تطبيق هذه التسمية عليهم ايضا ، وقد ظلت سارية حتى اليوم .

ولحق بالناقدين المذكورين نقاد آخرون معروفون في الوسط الفني وراحوا يسخرون من اعمال الانطباعيين وقد وصفها بانها من تلطيخ ( قردة ) يمسكون بالفرشاة ويرسمون ما يحلو لهم من ( خرابيش ) .

وذهب احد النقاد الى ابعد من ذلك فاطلق عليهم لقب ( المجانين ) و ( المشعوذين ) ، ومع ذلك ، وعلى الرغم مما مني به ( الانطباعيون ) من احباط في معارضهم الخاصة التي اقاموها على انفراد ، وعلى الرغم مما اصابوا به من خيبة امل ، واصلوا مسيرتهم ، يدفعهم الى المضي باعمالهم الجديدة ايمان لا يتزعزع بصدق رؤيتهم للفن الحديث .

في المرحلة التالية ، منذ عام ( ١٩٧٠ ) عمد سيسلي الى تطوير اعماله ، ومضى قدما الى الامام في ترسيم اسلوبه التأثيري ، ولعله قد انتج احسن لوحاته في تلك المرحلة .

بعد افلاس والده الذي كان يمدد بما يلزم من مال ، وبعد وفاته ، كان لزاما عليه ان يعمل بجهد لسد اود عائلته فاستمر في الرسم وبيع بعض لوحاته بثمان بخس ، ومرت عليه اوقات عصيبة كان لا يملك فيها شروى تقير ، وكذلك كان بعض اصدقائه من الرسامين الانطباعيين يشكون الاملاق ويعانون من الفاقة وبخاصة منهم ( مونيه ) و ( رينوار ) ويبدو ان الامور لم تدم طويلا مع هذين الاخيرين هذه الوتيرة فاستطاعا ان يكسبا رضى بعض النقاد وان يشقا طريقهما ، وان يستقطبا حولهما بعض الجماعات من المعجبين بفنهما ،

الا ان ( سيسلي ) لم يشاطرهما اعمالهما ونجاحهما ، ووفقا يبتعد رويدا رويدا عن اصدقائه من الرسامين ، واصبح في شبه عزلة عزلة عن الناس ، وكذلك طرا تغير ملحوظ على اسلوبه في الترسيم ، فبدأ اكثر خفة واكثر انفرادية ، واشد ثقة ، واكثر تبذرا في معالجة موضوعه ، وفي نفس الوقت فقدت رسومه بعض الارتجال والعفوية وسرعة المباداة ، وقوة الملاحظة ، وما كانت تتميز به اعماله من اشراق عام ( ١٨٧٠ ) .

لم تملك النزعة الجديدة للانطباعية ( سيسلي ) وحده ، بل تملك ايضا غيره من الفنانين الانطباعيين ، فقد شرع ( مونيه ) في تكثيف ألوانه بشكل سابق به ( الحوشيين ) من الرسامين ، وكذلك بدأ رينوار يصرف اهتمامه الى التقاليد الكلاسيكية في الفن وظهر ( بيسارو ) اكثر التصاقا بالانطباعية الحديثة التي برزت في أواخر القرن التاسع عشر ( وقد اتم هذا المذهب بمحاولة جعل الانطباعية اكثر دقة واحكاما من حيث الشكل وباستعمال الخطوط المؤلفة من نقاط ) .

في اوائل ( ١٨٨١ ) كان ( سيسلي ) لا يزال يتعاون مع غيره من الرسامين الانطباعيين ، فقد رسم لوحته الشهيرة ( بستان هوشيده ) - المعروضة حاليا في متحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو - وكان انذاك في ( مونجيرون ) يقضي بعض الوقت بدعوة من صاحبه ( مونيه ) . وكانت تلك الزيارة اخر مرحلة له من مراحل المزاولة مع اصدقائه الفنانين ، وفي عام ( ١٨٨٢ ) ساهم سيسلي في المعرض السابع للانطباعيين وكان هذا المعرض بالنسبة له اخر معرض اشترك فيه

في عام ( ١٨٧٠ ) بدأ اهتمام ( سيسلي ) بظاهرا في قوى الطبيعة المتدفقة المضطربة ، وانعكس مزاجه ( الصوفي ) الهادئ على اعماله فاسبغ عليها نوعا من مسحة الكتابة ، واتاحت له لوحة ( بستان هوشيده ) فرصة تصوير النمو والازدهار المكثف للاشجار ، وكذلك فعل مونيه فرسم موضوعات مشابهة ، منها ما هو معروض الان في ( ارميتاج ليننغراد ) ، وهنا نلاحظ ان ( سيسلي ) لم يعد يقلد ( مونيه ) ، بل عمد الى منافسته على قدم المساواة ، على الرغم مما يفتقر اليه من رؤية تضاهي رؤية مونيه الثابتة ، الا ان لوحاته الاخيرة لم تكن تتقلل اهمية من لوحات ( مونيه ) من حيث التقنية والروح الجمالية ، وانسجام الالوان وفي لوحة ( شتاء يوم في فينوه ) التي رسمها عام ( ١٨٨٢ ) - والموجودة حاليا في ( ارميتاج ليننغراد ) صور ( سيسلي ) ايضا الطبيعة القلقة المضطربة ، ولم





## سياسي

الذي يدل دلالة واضحة على أن ( سيسلي ) قد بز  
أقرانه في تصوير السحاب والغمام .

جاء في رسالة بعث بها ( سيسلي ) الى صديقه  
الدكتور ( ده بيليو ) مؤرخة في ١٨ نيسان ( ابريل ) ،  
من عام ( ١٨٨٣ ) يصف فيها ما يعانيه في رسم المناظر  
الطبيعية عند هبوب الرياح ، مما كان يضطره الى  
وقف العمل ، وكان مقيما آنذاك بعض الوقت في  
( موريه سور لويينغ ) ( احدى مقاطعات فرنسا ) ، وفي  
اللوحة المعروضة في ( الارميتاج بليننغراد ) نشاهد  
طلائع الربيع ، ونحس من خلالها ببرودة الجو ، وإن

يكن في اعماله الجديدة ، كتصوير المناخ الشتوي ،  
بحاجة حقا الى تصوير الاشكال البشرية التي كانت  
من العناصر التي لا يستغني عنها من سبقه من  
الرسمين .

كان ينقل قلقه النفسي ، ويعبر عنه تماما من خلال  
المناظر الطبيعية ، من غير الاعتماد على قياس معين ،  
ويستغل يراعيه في التصوير للاسلاك باضطراب الجو  
وهبات الرياح ، ويجعل المنظر متحركا ليس على  
الاغصان فحسب ، بل على الغيوم الناعمة التي تغطي  
وجه السماء ، وينخلها ثغرات زرقاء صغيرة ، الامر



سيسلي

مختلف الطوائف ، والطبقات ولكن اعجاب الناس -  
وليس كل الناس - بالطفرات الابداعية يأتي متأخرا  
في احيان كثيرة ، ولنا في سيرة ( غويا ) و ( سيزان )  
و ( غوغان ) و ( فان كوخ ) و ( سيسلي ) وسواهم من  
الافذاذ عبرة ما بعدها عبرة .

لا اخلل ان احدا من هؤلاء ( العباقرة ) الافذاذ ،  
كان يحلم وهو على قيد الحياة أن لوحاته سوف تباع  
بعد وفاته بملايين الدولارات أو الجنيهات وانها سوف  
تعرض في أعظم متاحف العالم .  
يكفي ان نذكر هنا ما اذيع مؤخرا من ان لوحة  
« نيمفيا » لكلود مونيه ، صديق صاحبنا سيسلي قد  
بيعت بأكثر من ٨ ملايين دولار .

كان مونيه هذا على ما نعلم يبيع لوحاته في حياته  
بشمن بخس لا يتجاوز سعر الواحدة منها ( ١١٠ )  
فرنكا فقط لا غير ...

هذا الجو لا يزال باردا وان اوراق الاشجار لا تزال في  
بدء نموها ، ويظهر جليا انه كان يعني برسالته المذكورة  
لوحته المشهورة باسم ( شتاء يوم في فينو ) ، تلك  
اللوحة التي تمثل جو الربيع الباكر .

كان جل اهتمام ( سيسلي ) منصرفا بوجه خاص  
الى المنظر الذي يمتلك خياله ، شأنه في ذلك شأن  
الرسمين الانطباعيين الآخرين ، سواء اكان هذا  
المنظر .. منظر شتاء قاتم أم صيف مشرق ، او ربيع  
مزهدهر ، أم خريف متجههم ممطر .

كان ذلك ما يميز سيماء اعماله ومواضيعه المختلفة  
باختلاف الفصول ، ويدل في نفس الوقت على مدى  
اهتمامه بدقائق المنظر الطبيعي وبمجموعة ككل .

تميز المرحلة الاخيرة من حياة سيسلي الفنية  
بين ( ١٨٨٠ - ١٨٩٠ ) بالمنافسة بينه وبين الفنان  
( مونيه ) ، فكلاهما راح يرسم اشجار الحور والمروج  
والكنائس حسب طريقتة وانطباعاته ، وفي هذه المرحلة  
بالذات تبين لنا مدى الميل الطارئ عند ( مونيه ) نحو  
الرمزية ، في حين ان ( سيسلي ) ظل محافظا على  
الاسلوب الانطباعي المحض ، وعلى رؤيته التي انفردت  
بها جميع اعماله .

هذا ، وعلى الرغم مما اتسمت به اعمال ( سيسلي )  
من صفات جمالية ، فلم تصادف في حياته قبولا حسنا  
من الجمهور ، وظل مغمورا طوال حياته ، ولم تكن  
اعماله بالشيء الذي يذكر الى جانب اعمال ( الاعلام  
الكبار ) للمدرسة الانطباعية .

قضى نحبه نسيا منسيا حتى من اعز اصدقائه ،  
وذلك انه عاش اواخر ايامه في عزلة عن الناس ، وفي  
جو مظلم ، الا انه بعد مماته اشتهر اسمه وذاع صيته  
وشرع الهواة يتخاطفون لوحاته ورسومه ، وغدت  
المتاحف العالمية تتهاذى اعماله ، من ( ارميتاج  
ليننغراد ) الى ( اللوفر ) الى ( متاحف انكلترا ) .

هذا بعض ما قاله الكسندر بابين الناقد السوفياتي  
في اعمال ( الفريد سيسلي ) ومنه يتضح لنا ان الفنان  
الاصيل لا يكثرث باذواق الجماهير وميولها وتقاليدها،  
وان ابداعه ينبع من رؤية صادقة وحس سليم ، وان  
العمل الجيد لا بد الا ان يحتل مكانته اللائقة ، ويخلد  
اسم صاحبه ولو بعد حين .

وهنا لا أعني بان الفنان او الاديب يجب ان يعيش  
في عزلة عن الجماهير ، فلا يتحسس بآمال واحلام  
الناس ، بل على العكس تماما ، فقد رأينا في الاعمال  
الخالدة لمعظم الفنانين والادباء ، تقديرنا عظيما من

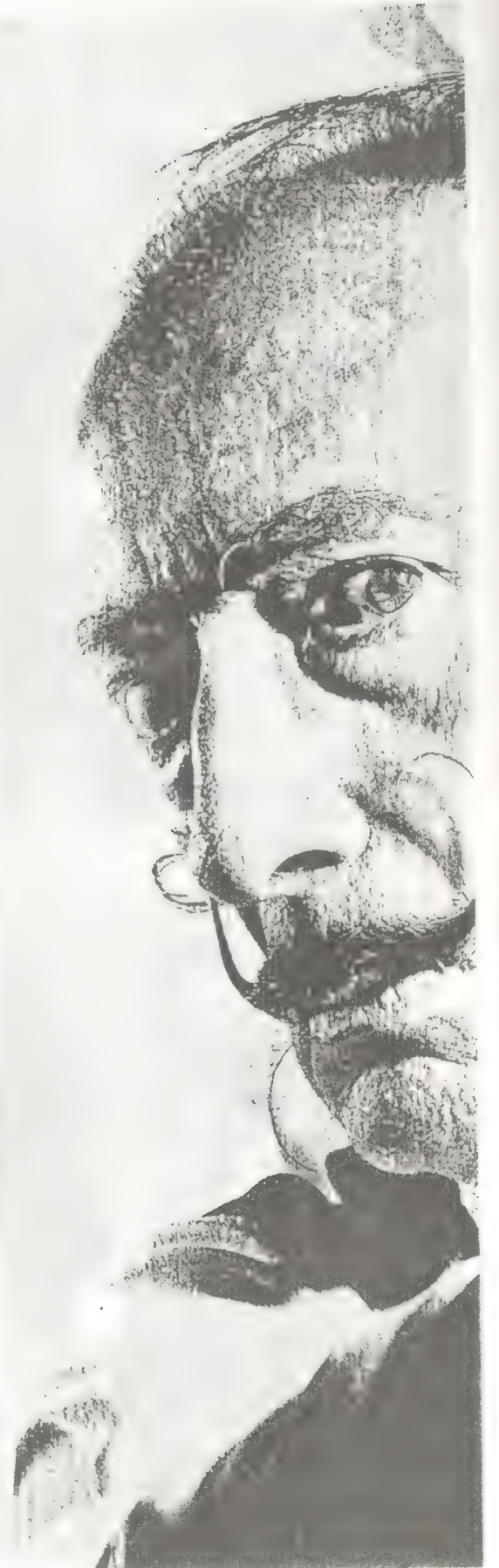


## DALI

مَاتَ آخِرُ الْعَمَالِقَةِ  
صفحة من حياة داليّ

(عداد : محمد دنيا

منذ أن ماتت غالاً ، زوجته وربة فنه ، عام ١٩٨٢ ، رفض ( دالي ) العيش ، وبدأ القدر مترصدا حركات هذا المعجوز الكبير ، اصاب بحروق في ٣٠ آب ١٩٨٤ ، أثناء احتراق غرفته في قصر « بوبول » ، واسعف في برشلونة ، ومنذ ذلك الحين ، ستتلاحق روحاته وغدواته بين مشافي ( فيفراس ) وبرشلونة وتورغلاسيا ، هذا البرج المجاور لمتحفه - المسرح ، الذي نقل اليه منذ العام ١٩٨٤ ومنذ ذلك الحين وحتى وفاته ، سيتناول طعامه عن طريق مسبار ثابت يمر عبر انفه الى المعدة ، مع ذلك ، بقي صاحباً ، الا ان رغبته في الوحدة ، التي راح يصر عليها في كل مناسبة ، كانت مطلقة ، وفي تموز ١٩٨٦ ، ذرع له الاطباء منظماً قلبياً ، وفي تشرين الثاني الماضي ، اسعف مرة اخرى لاصابته بقصور وعائي قلبي ، وقبل عشرة ايام من وفاته ، لم يعد بالامكان حتى نقل ( صاحب الرفعة ) الى ( برشلونة ) ، لينتفيء اخيراً في مشفى ( فيفراس ) كان يود ( البقاء ) حتى سن التسعين ، ليزي بيكاسو ، لكنه مات في الرابعة والثمانين ، وفي آخر رسالة ، كتب يقول : [ انشد حياة في العالم الآخر ] .





ما كان يزعج معجبيه هو شخصيته ، وما كان يضايق مفتائيه هو رسمه ، ولكن خارج اطار غطرسات ومبالغات ( دالي ) ، يتوجب اخيرا ان نتأمل لوحاته : [ انها تخفي كنوزا باهرة ، وهي ذات مصداقية لم يتسن بعد لاحد ملاحظتها ] ، على حد قوله في مدرسة مدريد للفنون الجميلة ، تعرف دالي على ( فديكوغارسيا لوركا ) : لقد كشف له كنوز كتالونيا ، ولما ابهرته ، كتب لصديقه ( دالي ) قصيدة غنائية : - [ كاناكس ، فوق ذراع الماء والتلة ، نابات خشبية تلتف الاجواء ، واله غابي قديم يمنح الاطفال ثمارا ] . وفيما بعد ، تشوشت الصداقة بين الشاعر والرسام ، لكن دالي سيخص صديقه لوركا بلوحة في عام ( ١٩٢٨ ) .

كانت دعابات ( دالي ) ولمساته التهريجية ، وتصريحاته الراحدة ، وعيناه الجوالتان ، وشاوباه المثيران للضحك ، مع ذلك استطاع بأعماله ان يطرح بعض الاسئلة الجوهرية حول فن القرن العشرين . في عام ( ١٩٢١ ) كان عمر دالي ( ١٧ ) سنة ، لقد اراد حينها الانضمام الى مدرسة ( مدريد ) للفنون الجميلة ، ولما اشار بواب المدرسة الى ابيه بأن رسم مسابقة ( دالي ) هو اصفر مما ينبغي ، اوعز اليه ان يعيده ، وامثل الابن الامر ، ولكن تبين ان الرسم كان اصفر من الاول ، وظل الشاب الصغير يكرر ويكرر ، ولكن دون ان يعجب الرسم اياه ، الذي اعتبر هذا السلوك العنيد عارا عليه ، ولكن ، سيظل هذا الرسم الذي لم يرق لايه ، وبطريقة ما ، هدفه طيلة حياته ، اما مدرسه في مدرسة الفنون الجميلة ، فقد اكتشفوا عيبا في شخصيته ، [ رصين جدا ، وحاذق جدا ، وناجح فيما يبتغي ، لكنه بارد كالجليد ] . سيغير لقاءه مع جماعة السرياليين كل جوانب شخصيته ، تحدث ( بروتون ) و ( فرويد ) عن الوحوش التي تعيش في ثنايا ما تحت الشعور الفاضة ، وجاء ( دالي ) لبرزها بكل ما وسعه من وضوح ، ان ما أضفاه هو مناخ الحلم المعقد ، بتفسير تفصيلاته المعقدة : [ يتجلى كل طموحي في تجسيد صور اللامعقولة المحسوسة ، باقصى درجات تسلط هوس الدقة ... ] .

غرائب الريشة ، التي تلهذ بها الفنانون من فرانس هالس الى مانيه ، بدت محرمة عليه . كان ( دالي ) يتقن حرفيا رسم لوحته ، لانه كي تكون ( مبهرة الصدق ) ، تتطلب اشياؤها الذهنية الوصف بلغة تقليدية ، وليس من لا شيء ادعاؤه في انه [ فيرمير عصره ] ، و [ رافائيل زمانه ] ، الا اننا نلمس في







## سلفادور دالي

وأجابه (دالي) : انه اذكى منك بكثير ، واجمل منك بكثير ، ومن عائلة معروفة لاكثر من عائلتك بكثير [ ، والعشق ، وزوجته ( غالاً ) التي كانت تحلو وتحلو مع كل حبة زبيب تالها ] ، وكان مستمرا في رسمها بانقياد مزعج .

مع موت (دالي) فقدت الموجة السريالية العاتية آخر عمالقتها ، لم يكن بلهجته المميزة ، ونظرته المهمة ،

لوحاته هذا التناقض السريع : [ كل شيء خيال في أعمال دالي ولا شيء فيها متروك للحياة ] .  
انتاجه لما بعد الحرب كان ضخما ، وانحصر في بعض المواضيع الكبرى وهم عصر الفضاء ، والقنبلة الذرية ، والتصوف : [ لا تخافوا الكمال ، لن تصلوا اليه أبدا ] ، والسياسة [ سأل أحد الصحفيين بلهجة جادة (خوان كارلوس) ، هل هو ذكي حقاً ؟ ] .



١- النوم - دالي - (من اجمل لوحات المرحلة السريالية)

٢- لغز الرغبة - دالي (سنة التقائه مع غالاً)

(بور - ليفات ) ، في البيت الذي سكنه دالي حتى بداية الثمانينيات ، أما الأخرى ، وقد عرض بعضها في بوبورغ أثناء المعرض الاستعادي لعام ( ١٩٨٠ ) فكانت موجودة في نيويورك ، داخل الخزائن ، وأخيراً ، بقي جزء آخر ، ولاسيما من بين لوحاته الأخيرة التي رسمها عام ( ١٩٨٢ ) ، ( ١٩٨٣ ) ، وعرضت في (مدريد) و (برشلونة) في السنة نفسها ، في (بوبول) ، كل هذه اللوحات ، وبناء على طلب (دالي) أحضرت إلى (تورغالاسيا) ، بعد موت (غالاً) ، وتشكل جميع هذه اللوحات الجزء الأبرز من الثروة التي تركها دالي وكل السيولات التي امتصتها نفقات حالته الصحية ، ليس لدالي ورثة مباشرون ، وكانت علاقته بأخته ((آنا ماريا)) مضطربة منذ وقت طويل .

وشلوبيه المدهونين ، المعقوفين كأنهما الكتارة ، بأقل شهرة من لوحاته ، لقد جاء (سلفادور دالي) طفل كاتالونيا المعجزة ، إلى باريس كي يعيش المفامرة السريالية ، وسيميبه (أندريه بروتون) في ثروته عندما اخترع له لقب (شره الدولار) [أفيدا دولانزا] (دالي) الفنان الذي احتفى به العالم كله ، والذي كان يعتبر أن مركز الكون يقع تماماً في محطة [بيريتيون] ظل على الدوام يلاحق فنا عظيماً ، بهذيان مضبوط الجموح تملأ ، وباسم خلود الفن ، كان السباق إلى الاشكال والصيغ ، ليهدرها بالصورة الامثل .

هذا الذي ملت أخيراً في (فيغراس) ، في علمه الرابع والثمانين ، كان آخر المعالقة الذين صبغوا عصرنا بأبهى الألوان .

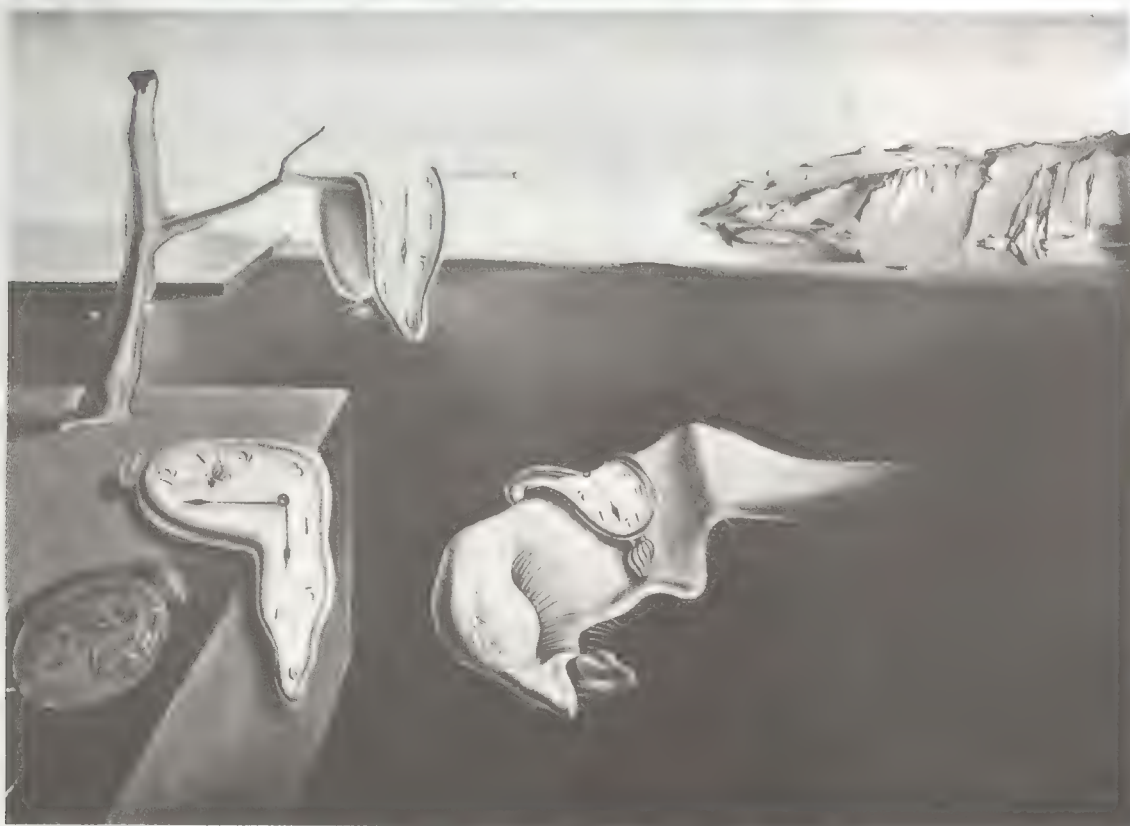
في المدرسة القروية ، لم يكثرث دالي إلا بالرسم ، وفي العام (١٩١٨) وعمره آنذاك ١٤ عاماً ، قدم أولى لوحاته إلى (المرح البلدي) بعد ذلك بثلاث سنوات ، انتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة في مدريد ، في النهار ، كان يحضر الدروس ، وفي الليل يرسم اللوحات التكعيبية ، وفي العام التالي ، وأثناء زيارة الملك (الفونسو الثامن) إلى مدرسة الفنون الجميلة ، كلف (دالي) بمرافقة العامل الأسباني من صالة إلى أخرى ، وفي العام (١٩٢٣) حملوه مسؤولية الاضطراب السياسي ، وابتعد عن المدرسة لمدة سنة ، وقضى (٣٥) يوماً في السجن ، وبعد طرده من المدرسة نهائياً عام (١٩٢٦) ، سيرسم (دالي) ديكورات أول مسرحية للورك عام (١٩٢٧) في مدريد ، وبعد ذلك ، سيراقت (بونويل) إلى باريس ، وسيمثل معه فيلم (الكلب الاندلسي) ، وسيسادف هناك (أندريه بروتون) و (رونيه كريفييل) .

كان دالي يصرح دائماً بأنه سيوصي بالقسم الأعظم من أعماله إلى مبرة ((غالاً - سلفادور دالي)) في فيغراس ، وبعد وقت قصير من افتتاح المتحف ، وفي لحظة غضب ، مزق دالي الوصية التي كتبها في صالح (مبرة فيغراس) كانت البلدية قد انتزعت اسم (غالاً - دالي) عن ساحة فيغراس القائمة أمام المتحف ، وفي ذلك الوقت ، على ما يعتقد ، عام (١٩٧٥) ، كتب (دالي) وصية لصالح الدولة الأسبانية ، والهيئة الإدارية العامة لمقاطعة كاتلونيا ، في برشلونة ، على غرار وصية (غالاً) التي حررت عام (١٩٧٥) وحررت وصية أخرى في كتون الأول (١٩٨٣) شملت (١٨٠ - ٢٠٠) لوحة زيتية يقدر ثمن كل منها بـ (٣٠٠ ألف) دولار ، ومن هذه اللوحات التي هي جزء من مجموعة الفنان الشخصية ، هنالك (٥٠) لوحة موجودة في





(دالي)  
لوحة شخصية للسيدة تاس



(دالي)  
مصور الذاكرة



سلفادور دالي (الصلب)

شهرة فنه ، كان يؤمن بفكرة انه اذا لم يمتدح المرء اعماله الخاصة به ، فان احدا لن يفعل ذلك بمثل ما تستحق ، وبحرارة، لقد وصف نفسه بأنه (عبقري) لكن النقد يمتقت ان يمنح فنان نفسه شهادات رضى بهذه الفخامة ، فهو يفضل التواضع ، وللحقيقة ، لم تكن هذه الصفة غائبة عن شخصية ( دالي ) ففي حياته الخاصة كان متواضعا امام فنه ، ولكن ما ان تظهر ( غالاً ) او احد الصحفيين ، او واحد من المعجبين بفنه حتى ينبثق ( دالي ) الهادي ، المجنون بعظمته ، فيحار في امره الا من عرفه حق المعرفة في انه غير معنوه ، وقد قال ذات يوم [ الفرق الوحيد بيني وبين

في العام ( ١٩٧٩ ) انتخب دالي العضوية اكااديمية الفنون الجميلة في اسبانيا، كعضو مشارك من خارجها، ومع تقدمه في السن ، بدا اكثر فائتر التصاقا بالصورة التحريضية التي لازمته ايام الشباب ، لم يعد يكتفي بأن يكون موهوباً ، بل بات باحثاً عن الشهرة ، لكن الشهرة لا تتعايش مع الموهبة ، التي لا يناسبها سوى المجد ، كان بلزاك يقول [ المجد هو شمس الاموات ] . وليس من شك في انها ستكون بانتظاره في العالم الآخر، الا ان موقعه تحتها سيكون مثار جدل ، بسبب بعض التهريجات التي ليس بوسع فنان كبير ان يترك لها سيلا اليه ، ومن هنا يذكر البعض ان ( دالي ) اساء





حمام كريستوف كولومبوس (دالي)

بسبب ( المشافهة ) ، دخل مسرح العالم في باريس عام ( ١٩٢٩ ) من باب المرحلة السريالية الظاهرة آنذاك ، وفي السنة نفسها ، أقام معرضه الاول في العاصمة الفرنسية ، حيث كان بانتظاره ايضا تصوير فيلم ( الكلب الاندلسي ) مع بونويل ، وفي السنة نفسها ايضا كان لقاءه الاول مع ( غالا ) ، وبرفقتها سيفزو العالم ، بدءا بأمريكا التي قصدتها لأول مرة عام ( ١٩٣٤ ) ، وهناك ، ستخصص له مجلة ( التاييم ) صفحة الغلاف الاولى عام ( ١٩٣٦ ) وكان عمره ( ٣٢ ) سنة ، كانت تلك مرحلة مكثفة من النشاط الفني والثقافي ، والد في حينه ان الرسم بالنسبة له لا يشكل سوى أداة للتعبير ، من بين الوسائل الاخرى . هذا ( الاسباني المجنون ) ، كما اسماء بعض النقاد الامريكيين ، كتب الكتب ، والسيناريوهات ، والنصوص لعروض الباليه التي رسم ايضا ديكوراتها ، وزين والمخطوطات والكتب والقضائد بالرسوم ، التي

المجنون ، هو انني لست مجنونا [ وقال ايضا ] انني وحش ذكاء ] .

ان ( دالي ) الذي استرشد على الدوام بالوهية الشخصية والعفوية ، ابدى اعجابه الشديد بالرسامين الكلاسيكيين ، وب ( سطحية الهامهم ) . كانوا ( ستة عشر ) سرياليا ، طواهم الموت واحد بعد الآخر : [ بروتون ، وايلوار ، وماكس ارنست ، واراغون ] ، حتى بونويل ١٩٨٣ ، وكان آخرهم ذلك الذي عاش في كاتلونيا ، مريكيز ( بوبول ) ، والذي عرف باسم ( سلفادور دالي ) هذا الدون كيشوت ، صاحب الساعات الرخوة .

[ سلفادور فيليب جاسينتو دالي ] اي دومنيش ، ابن كاتب العدل في مدينة فيغراس ، الذي رسم أولى لوحاته في سن السادسة عام ( ١٩١٠ ) وابتعد عن (اكاديمية سان فيرناندو) الملكية للرسم في مدريد ،



ليديا (دالي)

في سنواته الاخيرة ، توقف ( دالي ) عن الرسم ، وبعد مرضه ، اوضحت يده اليمنى مضطربة ، وظل يعيش في حالة من ( المشاريع المؤجلة ) ، وبعد حريق ( قصر بوبول ) واصابته ، وانقاده ، عاد ليعيش في ( فيغراس ) مسقط رأسه ، واستقر في (لاتورغالاسيا) أحد أجنحة متحفه - المسرح ، وحيث طلب دفنه بعد الموت ، تحت القبة في قلب المسرح الصغير ، وهو ما حدث .

وقبل أشهر من موته ، قرر ان ينهي حياته بكتابة مسرحية تراجيدية ، ولكن لماذا هذه ؟ ، لقد رسم أكثر من ألف لوحة حملت مجده ، وظلوا يسمونه [ أعلى رسام هي في العالم ] حتى لحظاته الاخيرة ، لقد اعتبر هذه المسرحية الشيء الأهم الذي بقي لينجزه ، لكنه بدأ من النهاية عندما استهلها بكلمة ( ستار ) ، ويبدو انه رأى في ذلك الطريقة الوحيدة لجعل موته ناجحاً.

#### المحاضرات .

وفي تلك المرحلة ، افصح المخترع العبقرى عن نهجه الفكري وطريقته الذهنية - النقدية ، التي اثرت في كل فنه وجميع نشاطاته ، وفي الوقت نفسه الذي رسم خلاله بعض لوحاته الجميلة ، تلك التي تنتمي الى قمة المرحلة السريالية : ( النوم ) و ( اصرار الذاكرة ) المزينة بالكركند ، والقبعت على شكل حذاء او ضلع حيوان او انسان ) ، انها زوبعة من الابداعات الموازية ، التي انضبط جنونها البادي ، بعناية .

و ( الحلم ) ، راح يرش العطور ، ويرسم ربطات العنق عندما اطلق عليه بروتون اسم [ افيدا دولارز ] ( شره الدولار ) ، عقب على ذلك بقوله : [ معظم الناس يعملون كي يكسبوا المال ، اما انا فاني اكسب المال كي استطيع العمل ] ، وجمع دالي الكثير والكثير من المال .





صورة المقصر الذي أهداه إلى غالا  
صورة دالي مع طفلة .



بقي ان نذكر ان هم دالي الوحيد تجسد في دمج  
السريلية بالتراث .

- [ غالا ] :

[ لولا غالا لظلا العالم من العبقرية ، ولو لم تكن  
غالا لما وجد ( دالي ) ] .. هنا ما كان يردده .

لقد نسجت ( غالا ) سعادته التي رعت تفجير  
عبقريته ، اعترف بحبه عندما رآها على شاطئ  
( كاواكس ) ذات يوم من عام ( ١٩٢٩ ) كانت هي ،  
لقد تعرفت اليها من ظهرها العاري .

[ هيلينا ديميترييفنا ولاكونافا ] كانت من مواليد  
عام ( ١٨٩٣ ) في روسيا ، تزوجها ( بول ايلوار ) عام  
( ١٩١٧ ) ، واسماها ( غالا ) وفي ذلك الصيف ، عام  
( ١٩٢٩ ) ، كانت ترافق اشاعر القادم في زيارة لصديقه  
الرسام ، وعندما وضع ( دالي ) يده في يدها ، انتابته  
ضحكة مجنونة ، ولكن لم يبد على الشابة اي ضيق  
[ يا صغيري ، لن نفرق بعد الان ] ، هكذا خاطبته ،  
وقفل ( ايلوار ) راجعا لوحده ، بقلب محطم ، ولتظل  
هي ، على مدى ( ٥٣ ) عاما ، ربة الفن الدالياني بلا  
منازع ، بعد ان كانت ملهمة السرياليين ) .

لم يفادر أي منهما الاخر منذ لقائه الصاعق بها ،  
ولم يكف منذ ذلك الحين عن تمجيدها :

- [ انني اتجلى في ( غالا ) ، وهي التي تجمع كل  
الاربع الذي احوله الى غسل في خلية روحي ] . بعد  
ان اضحت وحيدة انحضور في كل لحظة من حياته ،  
وفي كل رواية من اعماله ، ستغدو كاهنة العبادة  
الداليانية ، ومنبع الهامه واختصار كونه ، ومن  
( ليديا ) ( ١٩٤٨ ) الى ( الرسم المجسدي ) ( ١٩٧٦ )  
المستوحى من ( مرسوم ) فيرمير ، ظلت غالا موديل  
وملهم منهجه الهدياني - النقدي ، ومن عام ( ١٩٥٩ )  
السنة التي تلت زواجهما الكنسي ، وزمن ( حلم  
كريستوف كولومبس ) ، ظل يرسم غالا مكلفة بهالة ،  
في منتصف المسافة بين السماء والارض ، وفي كل ذلك  
لم يكف دالي عن دراسة رسامي الماضي ، مرورا  
ب ( فيلاسكيز ) وحتى ( ميسونيه ) ، ومن ( ميه )  
الى ( فيرمير ) ، وبقي يمزج اعادة الابداع بالتجربة ،  
ويوجد تقنية فائقة التصويرية [ حيث تغدو كل لمسة  
فرشاة قطعة من الخلود ] .

١ - مجلة « الفيفارو » الفرنسية / عدد نهاية كانون الثاني  
بداية شباط ١٩٨٩ .

٢ - مجلة « باري ماتش » الفرنسية / عدد اول شباط ١٩٨٩ .

٣ - مجلة « لونوفيل اوبزرفاتور » الفرنسية / عدد اول شباط  
١٩٨٩ ونهاية كانون الثاني .

# الحوار المتكافئ بين التقنية والتشكيل

في

## الحفر العميق البولوني

عبد الكريم فرج

وساهما معا في ممارسة الحفر كفن مستقل بين الفنون التشكيلية الأخرى .

وبالرغم من أنه لم يتضح ذلك التجسيد الكبير لفن الحفر بالشكل اللازم في أوائل القرن العشرين ، إلا أنه الخد يتضح بشكل جلي ، وذلك التحول باتجاه معرفة ( فن الحفر ) ووظائفه في المجتمع ، والرغبة في ممارسته بين الفنانين ، واتجهت الانظار نحوه في أوساط المهتمين بالفنون التشكيلية .

تقدم استعمال التصوير الضوئي ( الفوتوغراف ) تقدما ملموسا في بداية القرن العشرين ، واخذ الاعتماد عليه في نسخ الصور ومجال الصحافة ، والمجلات يزداد يوما بعد يوم ، حتى حل محل ( الحفر النسخي اليدوي ) ، لقلة كلفته واختصاره للزمن ، غير أن ذلك أعطى دفعة حيوية جديدة لفن الحفر اليدوي كفن مستقل ، وتابع تقدمه على يد الفنانين الحفرين ، والذين وجدوا ذلك فرصة عظيمة لإبعاد فن الحفر عن الوظائف المقيدة والمقننة ، واخذوا يمارسونه من باب الحرية الواسعة بحثا عن قيم تشكيلية وتعبيرية بحتة ، ضاربين عرض الحائط بكل الأسس الأكاديمية والكلاسيكية لهذا الفن .

أصبح من المتعارف عليه ، لدى جميع الباحثين الاختصاصيين ، أن المرحلة الحديثة في فن ( الحفر البولوني ) بما تحمله من جديد ، ترتبط بمرحلة الحداثة ( المودرنزم ) ، والتي بدأت في مطلع القرن العشرين ، وامتدت حتى بداية الحرب العالمية الأولى ، فبقدر ما كان ( فن الحفر ) يضطلع بمهام تطبيقية في القرن التاسع عشر وقبله ، أصبح في نهاية القرن التاسع عشر يمتلك طريقا مستقلا ، وحظي باحترام وتقدير كاتجاه متميز في مجال الفنون التشكيلية .

ولعب ( فن الحفر ) الذي يقوم بمهمة نسخ الأعمال الفنية القديمة دورا هاما ، في ولادة الحفر الفني ، لأن الذين مارسوا النسخ كانوا يتمتعون بدرجة عالية من الأهلية الحرفية والتقنية ، ومن المفيد جدا أن نتعرف على بعض هؤلاء الفنانين وأعمالهم ، وما توصل اليه الحوار بين التقنية والتشكيل في منجزاتهم ، فربما يعتبر ذلك المدخل الحقيقي الى عالم فن الحفر البولوني المعاصر .

في مقدمة هؤلاء الفنانين ( ف. ياشينسكي ) الذي عاش وعمل خارج بولونيا وكذلك ( إ. ووينسكي ) الذي أبدع وعاش داخل الأرض البولونية ، فلقد تميز هذين الفنانين على وجه الخصوص بخبرة تقنية عالية يمكنتهما من ترجمة أعمال التصوير الزيتي الملونة ، الى قيم رمادية تحمل إحساسا أصوالها بدقة واتقان .

لقد شكل نسخ الصور الزيتية وتحويلها الى عالم الحفر - الأسود والأبيض ، تيارا هاما ساهم في تطور ونمو فن الحفر البولوني المعاصر ، كما أن فن الكتاب والرسوم التوضيحية ، شكلت باخراجهما الفني حلقة هامة تربط فن الحفر النسخي بالحفر الفني الخالص ،





( ف . س . يا شينسكي )  
المرحلة الأولى في ( بورترية رجل ) نقلا عن لوحة قانايلك  
معرض المتحفين والدبرة .

فلم تكن أعمالهم مجرد نقل ، بل اقتضت الترجمة الى لغة الأسود والأبيض صياغة تشكيلية بلوحة ، تحمل كثيرا من أسس الابداع المتفرد ، والتدخل الذاتي ، مما جعلها تدخل في نطاق أعمال الحفر الابداعية الأصلية ، وتنضم الى حركة النهوض الفني الكبير في مجال ( فن الحفر ) في مرحلة الحداثة . فالغنان ( ف . س . يا شينسكي ) ١٨٦٢ - ١٩٠١ م ، والذي عاش منذ حداثة خارج ( بولونيا ) كان يعمل دوما وفي كل مراحل دراسته التعميق خبراته في الحفر العميق ، حتى انه عُرِف في أوروبا من خلال معارضة الكثيرة ، واحدا من الذين يمتلكون أسلوبا متميزا في فن الحفر

تشكل تجمع فني كبير من المصورين الذين اتجهوا ( مجال الحفر ) واتركوا خطأ واضحا ومتميزا في مجرى التطور التاريخي لفن الحفر البولوني ومن هؤلاء : ( ري . بياكيفيتش ) و ( ف . فيس ) و ( ل . فيتشوكوفسكي ) و ( ف . يابوتشنسكي ) و ( ز . ستانكوفيتش ) و ( ل . براندل ) ، وغيرهم كثيرين . بالإضافة الى الذين مارسوا فن النسخ لأعمال التصوير الزيتي وكانوا أيضا من المرشحين لقيم فن الحفر ، ومن الذين أوجدوا له مكانا مقنعة جدا . فن يقوم على ( الأسود - الأبيض ) في المجتمع البولوني ان الواقفة هامة عند أعمال هؤلاء الذين اضطلعوا بمهمة النسخ ،







(إ. و. وينسكي)  
 بورتريه أنا بيلينسكا  
 (عمرها ١٨ سنة)

ناعمة تحركها يد فائقة المهارة والاتقان .

إن هدفه أن يتطابق الرسم المحفور مع الأصل ،  
 ورغبته أن يضيف من ذاته شيئاً في أعماق اللوحة ،  
 كان هاجسه الدائم ، وهو الذي يدفعه أن يتفاعل مع  
 العمل برغبة متاجعة وحماس ملتهب ، ولقد قال عنه  
 النقاد بما معناه : [ أن ( ياشينسكي ) يضعنا أمام جو  
 الحرارة ، ومشاعر العاطفة التي يشعرها الإنسان أمام  
 اللوحة الزيتية الأصلية ، عندما ننظر إلى ذات اللوحة ،  
 وقد نفذها بطريقة الحفر العميق ] .

إن أسراراً كثيرة خلف هذه الموهبة وهذه البراعة  
 المتقوية ، وربما يكون من أسسها تلك المداخلات التقنية  
 العديدة في كل بقعة من سطح المعدن والتي تحولها إلى  
 سطح طري ، ينقل إحساس اللوحة الأصلية وقيمتها

أربع سنوات ، نفذها بتقنية الحمض القوي ، والمنقاش  
 فلقد أحاطها بدرجة كبيرة من الصبر والعناء ، من  
 خلال مراحل الحفر المتعددة التي مارسها في الانجاز  
 طيلة هذه المدة من المسنين ، لقد مر العمل بأربعة مراحل  
 رئيسية ، ترك لها الفنان نسخاً مطبوعة ، قبل أن  
 تصبح عملاً نهائياً ، لقد ابتدا فيها بالمنقاش وانتهى  
 بآلة الحفر والحمض القوي ، وفي المرحلة الثانية  
 بالنات وجه اهتمام نحو الوجه والراس كأساس في  
 التكوين ، عمل في هذه المرحلة بعناية ودقة تفوق  
 الوصف لآخراج القيم الرمادية المتدرجة ، التي تركزت  
 عليها الأهمية في كامل اللوحة ، أبرز في هذه المرحلة  
 أيضاً ذلك التضاد بين الراس والخلفية باستخدام  
 المنقاش ، الذي أنجز به ملامح الوجه بخطوط دقيقة



(إ. و. وينسكي) أمام البقعة  
حفرة الجدار القوي

التعبير العميق في العمل الفني .

لقد وجدت بين أعمال الفنان التي نفذها بالحفر العميق أعمالاً أصيلة لم تكن منقولة عن أصول أخرى ، استعمل فيها التداخل بين النقش والحمض القوي ؛ وهذا دليل أن الفنان كان يزاوج التقنيات ليضع عاطفته الذاتية في العمل المحفور سواء أكان نقلاً أو عملاً فنياً أصيلاً .

أن تلك القيم المتدرجة والرصد الدقيق لطيات اللباس وتنوع السطوح في ملمس المادة المرسومة يعطي برهاناً على دقة إبرة الحفر والنقش المستعملين ، ويدلنا كذلك أن الفنان استعمل عشرات المغاطس في

التصويرية وحتى اكتشاف تلك المداخلات في محفوراتهم ، ليس أمراً صعباً ، فيكفي أن نضع أي بقعة منها تحت الضوء ، لنجد فيها عدداً لا يحصى من التداخلات التي تقوم على التهشير المتنوع ، والمنفذ على سطح منسوج بشبكات مختلفة ، تحمل تأثيرات النقش ، والإبرة الحادة والحمض القوي وآثار الحك والمسح مهما كانت تلك البقعة صغيرة .

أن هذا الشراء التقني ليس زائداً عن الحاجة في أعماله ، إنما يهدف لتحويل البقعة إلى قيمة تشكيلية مجردة ، يتشكل فيها من خلال الخطوط المتكاثفة ومناطق الظل والنور ، وتدرجات القيم اللونية ذلك





( ي . يا نكفيتش ) - السجل الممر - حفرة الماء لقرية والدرة لمارة

كفن وحيد ومستقل عن كافة الفنون التشكيلية الأخرى، وبشكل أو بآخر يعود له الفضل في انطلاقة نهضة تقنيات فن الحفر على المعدن في ( بولونيا ) في بداية القرن العشرين ، وبالتالي بداية فن الحفر البولوني المعاصر .

لقد توصلت براعة ( ووبينسكي ) في فن الحفر مرتبة الفنانين البولونيين المعلمين القدامى ، وخصوصاً مقدرته في اظهار ملمس الاشياء وابدئ تفوقا في تكوين الفراغ وإبراز الحجم للعناصر المرسومة على السطح مستفيدا الى أبعد الحدود من مقولة الضوء ، ولقد انجز أعمال الحفر مبتدئا من الفاتح الى المعتم حسب المنهج الكلاسيكي في فن الحفر ، وإذا تناولنا واحدة من مشاهير أعماله المنقولة عن التصوير الزيتي ( وجه الفتاة : أنا بيليسكا ) الاصل ( اللغزاة نفسها ) ، بشيء من التحليل ؛ نجد النهج الموضوعي الدقيق ، في نقل الصورة ، من خلال تلك الدقة المتناهية في ترافق التهشيرات ونسيجها . تندرج قيمها الرمادية بليون

حمض خفيف جدا ، حتى حصل على هذه الليونة والطراوة في السطح ( الغرافيك ) ، كما ان الحمض كان يحضر بدقة كافية ، فلم يكن هجوسيا في عملية التآكل ، ولم نجد في نسيج الخطوط المحفورة اي تأثير لتهشم النسيج الشبكي الخطي مهما كان دقيقا .

لقد ترافق عمل هذا الفنان مع حفل آخر يدعى ( إ . ووبينسكي ) ( ١٨٦٥ - ١٩٤٤ ) م ، والذي تعلم الرسم في مدرسة شهيرة جدا في بولونيا مدرسة ( غرسون و كامينسكي ) ، ثم سافر الى باريس وميونخ لتابعة دراسته الفنية ، وبعد عودته الى بولونيا مارس الحفر في محترف خاص وتردد عليه كثير من الفنانين المصورين ، والذين انتهجوا طريق الحفر بناء على توجيهات ومبادرات ذلك الفنان تخصص هذا الفنان بنسخ أعمال التصوير الزيتي البولوني الشهيرة ونقلها الى عالم الحفر ، مثل أعمال ( ماتيكو - غوتلب - فلوات - برانت ) ، ومن أهم النقاط المضيئة في مسيرة هذا الفنان [ أنه كان المبشر الحقيقي لممارسة فن الحفر



(ي . يا نكيفيتش) ميناء في كامب - مفرط الماء القوي

من خلال تهشيرات بسيطة متقاطعة ، استطاع من خلالها ان يبني الاشكال المختلفة كحجوم و سطوح ، ضمن صياغة متناغمة تعطي احساسا تصويريا رائعا يملأ أرجاء التكوين بسلاسة وليونة . بعيدة عن ذلك الجو الصدامي بين الأسود والأبيض ، ويظهر ذلك بوضوح في غطاء رأس المرأة ، وفي الانوار الرمادي والأبيض وفي هيكل المدفأة ، يدل ذلك بمجموعه على فهم الفنان الدقيق لتوزيع الضوء ، واحساسه بالايقاعات المتوازنة للأشكال والحجوم لدرجة يقترب تنظيمها من الحس الزخرفي ، وعلى هذا الأساس يعتبر الفنان ( ووبيلنسكي ) في مجرى التاريخ البوالوني مجددا لأمجاد الحفر العميق في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

ان تاريخ النهوض الفني في بولونيا - الحداثة ، وكان مرتبطا بمجموعة كبيرة من المصورين الذين عبروا بحرية كاملة عن افكارهم الفنية من جهة ، ورسوموا

ورفق ، لتسجل ذات المسحة التصويرية التي يحملها الأصل ، في ذلك الانسياب اللوني الرقيق من الأبيض وعبر الرماديات المتنوعة وحتى اللون الأسود ، وإذا القينا نظرة شمولية على ذلك السطح ( الفرايفيكي ) المحبوك بدقة واتزان لوجدنا أن كل جزء صغير اقتضى عناية خاصة وجهدا فنيا من قبل الفنان ، ووضع جميع طاقاته المبدعة ليقدم لنا العمل الأصلي متمصا في صورة الأسود والأبيض .

... صحيح أن الفنان حصل على نتائجه باستعمال الحمض القوي ، ولكن الحمض كوسيط لا يعطي نتائجه الا اذا وجهته خبرة عميقة ووعيا كاملا لنتائج الحفر ، الذي لا يعلمه الفنان الا بعد الطباعة ، واتسعت شهرة الفنان بتقنية ( الحمض ) القوي ليس في اعمال النقل من الصور الزيتية بل من انجازه لأعمال أصلية من أمثلتها [ أمام المدفأة ] شكل (٤) ذلك العمل الذي وضع فيه الفنان نهجه المتميز بالتعبير عن ( الفراغ والعمق ) ،





ف. يا بوتشنسكي

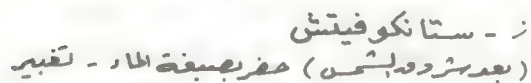
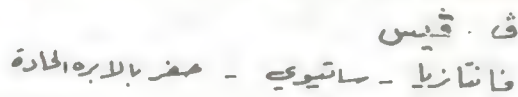
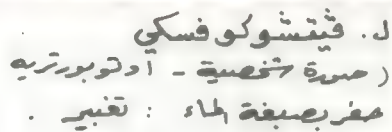
( مرسل قصر دوجو في فينيتسيا - حفره الجلد )

كانت على درجة من الاهمية : مثل الفنان : [ فلكس يابوتشنسكي ] ١٨٦٥ - ١٩٢٨ م ، الذي كان على معرفة جيدة في مجال الكيمياء ، فاتجه نحو الابتكارات التقنية في مجال تحضير صفائح الحفر والاحبار اللازمة للطباعة ، وتحت تأثير ظروف معينة انتهج طريق الحفر على الجلد ، بالابرة على ( مبدأ الحفر الجاف بالابرة الحادة ) ، ولدى حصوله على نتائج مسرة ، اخذ يبحث عن صفائح جديدة غير معدنية ايضا لتنفيذ رسومه بالحفر على سطوحها : مثل الكرتون المقوى الفطى بالصمغ والمعجون ، والرمل المصق على اللدائن وما شابه ذلك ، واستطاع بعد تجارب عديدة ان يسخر هذه المواد لخلق اجود ( غرافيكية ) متممة بعيدة عن الاطر والحدود الاكاديمية المعروفة في مجال

صدى حقيقيا لتيارات التطور في الفنون التشكيلية في البلاد الاوربية ؛ كان في مقدمتهم الفنان المصور ( ي . بانكيفيتش ) ١٨٦٦ - ١٩٤٤ م ، والذي كان انطباعي النزعة في اعمال التصوير ، غير انه في مجال فن الحفر العميق ، تحول عن التيار الانطباعي من خلال تجاربه العديدة في تقنيات الحفر العميق ، واتصاله بمجمل التفيرات التي عرفها في اوربة ، لقد اعتمد في بناء تكويناته على اسس تنطلق من الواقع ، والذي عبر عنه بخطوط وتهشيرات ناعمة ودقيقة ، تزداد شدة ورسوخا من خلال التقابل الشديد بين الظل والنور ، واعتمد في تنفيذ اعماله على تقنية الابرة الحادة ، والماء القوي ، والتي كانت تستجيب لاسلوبه المختصر والمبسط في فهم الأشياء ، وعالج بكثير من الجدية والفهم قضية ( العمق الفراغي ) في اللوحة وبرز في مقدمة مسائل التشكيلية ( قضية الضوء ) ودوره في بناء التأليف ؛ ففي لوحة ( الشجر المعمر ) شكل ( د ) اعطى مسألة الضوء اولوية كبيرة ، اذ تحولت ضربات الراس الحادة والتهشيرات المنفذة بالماء القوي الى بقع لونية تميل في مجموعها الى اللون القاتم ولكنها تزداد كثافة وثقلا من خلال الضوء المبهري في الخلفية ، فيملك التكوين بتقابل النور والظلام ذلك الحضور المشحون بالحس التعبيري .

ان اعطاء القيمة المنيرة والفراغ المضيء عمقا منظوريا متراميا ، واعطاء القيمة العاتمة ، والبقعة المظلمة ، تلك الكثافة والحس التعبيري ، صفة ملازمة لاعماله في الحفر العميق . وهذه استندت الادوات المناسبة لاجراها ، فقد كانت الخطوط المختصرة جدا ، والتهشيرات غير المفرطة في التداخل هي السبيل لتثبيت قيمه التشكيلية في لوحة ( الحفر ) فخطوط الحفر والتشهيرات عولجت ( بكامل المنطق المبني على العقلانية ) فحملت تلك البلاغة الفنية المقنعة . ان لوحته ( ميناء فيكامب ) شكل ٦ حفر بالماء القوي نموذجا لتلخيص الاشكال ومثالا واضحا على مقدرة الفنان في توظيف الخط لصالح القيمة التشكيلية ، واستفادته الكبيرة من مسألة التقابل بين الضوء الساطع والظل المغمم بالسواد ، ولقد تحول الضوء في اعمال [ بانكيفيتش ] الى مبدأ يتصف بالشمولية ، وعلى اساسه تقع هندسة البقع العاتمة في اللوحة ، ليس من ناحية كونه ، مصدرا لتوضيح ورسم الاشكال بل من حيث مبدأ ( للعمق الفراغي وصياغة فضاء اللوحة ) ، وبالرغم من ان فناني مرحلة ( المودرنيزم ) في ( بولونيا ) عالجوا قضية الضوء بصورة مستفيضة ، غير ان واحدا منهم لم يستطع ان يعطي للضوء في اعمال الحفر العميق هذه الجوهرية في ( البناء الشامل للتأليف ) ، واستغرق كثير منهم في قضايا اخرى





فن الحفر أن الشيء الجديد في هذه التقنية ، رغم تشابهها من حيث المنهج مع تقنية مع تقنية الإبرة الحادة والماء القوي ، على السطوح المعدنية هو ذلك التحيز لشكل التشبهات والخطوط ، التي تتسم بطابع العفوية والليونة والصيغة البعيدة عن التقيد والحرفية في إخراج الشكل العام للتأليف ، وذلك بسبب تمهد الخطوط المحفورة على سطح الجلد تحت ضغوط المكبس ، كما أن الفنان تجاوز مسألة الحصول على النسخ المتشابهة أثناء الحفر على اللدائن والجلد ، فمن العمل الواحد يمكنه الحصول على عدد كبير من النسخ التي قد تختلف اختلافا بسيطا أو كبيرا عن بعضها ، وذلك بسبب الحاجة في التغيير واستخدامه لمجموعات من الألوان كان يخترعها بنفسه ، كما أن أعماله المحفورة على صفائح الجلد ، لم تطبع على مكبس الحفر المعروف ، بل بواسطة آلة خاصة للمصر ، صنعها الفنان نفسه لهذا الغرض .

اندرج هذا الفنان في تاريخ الحفر البولوني ضمن المبدعين والمجددين رغم مخالفاته الاسس الاكاديمية لفن الحفر التقليدي [ لان مرحلة النهوض في زمن بولندا ( الفية ) كانت تستدعي حرية التفكير في مختلف المجالات الثقافية، وخصوصا في مجال الفن التشكيلي، وقد احتفظت المتاحف وارشيف بعض المكتبات للجامعات الرئيسية في بولونيا والمكتبت العامة بنسخ عديدة من أعماله .

في لوحته [ مدخل الى قصر دوجوف في البندقية ]  
شكل ( ٧ ) - حفر على الجلد - تظهر براعة الفنان  
( يابوتشنسكي ) في استخدام التنوع في ثخانة خطوط  
الحفر على الجلد ، وازدادة الالوان على شكل بقع  
على سطح اللوحة الواحدة ، واجراء الطباعة على هذا  
الاساس ، ولقد اوصله ذلك الى تلك المسحة التصويرية  
المملوءة بالحس الرومانتيكي ، والى تلك الخصوصية  
في توزيع البقع الضوئية في التكوين .

لقد دلت أعماله بالحفر العميق ، وبما تحمله من حرية في انتهاج التقنيات ، على أصالة وسعة اطلاع ، أعطت للقيمة التشكيلية بعدا ذاتيا مليئا بالرمز والتعبير ، وجعلت الفنان واحدا من المبدعين الاصلاء في مرحلة (المودرنيزم) في محال الفن التشكيلي .

ان الحرية التي تمتع بها الفنان البوالوني في مجاله من حيث التقنية والتشكيل ، كانت سببا هاما جدا في عطاء غير محدود لمجموعة من الفنانين الذين اتسمت اعمالهم بقيمة تشكيلية وتعبيرية كبيرة من هذه المرحلة ويعطي الفنان [ فويتشخ فيس ] ١٨٧٥ - ١٩٥٠ م مثالا جديدا على معالجة موضوعاته بحرية ، ووصلته الى ذلك الحس العميق ، في الافصاح عن عالمه الداخلي





( ز . ستانكو فيتش )  
 بوابة شارع بيتنا في المدينة القديمة  
 بوارسو .  
 حفر بالماء القوي وصبغة الماء تغير

تفرق السطح ( الغرافيك ) بحرارة تزيد عن الوصف ،  
 ان الموضوع هنا مستخلص من عالم الفنان الداخلي  
 المزوج بالحرية والخيال والحلم رغم اعتماده في التأليف  
 على بعض العناصر الواقعية .

لقد اتضح من خلال البحث بروز دور الضوء في  
 اعمال الحفر للفنانين البولونيين في مرحلة النهوض ،  
 حتى اصبحت مسألة الضوء عنصرا رئيسيا في بناء  
 التأليف ، وحاجة ملحة للبلاغة في التعبير او ابراز  
 الرموز التي يرمي اليها الفنان في عمله ( الغرافيك )

بلغة الاسود والابيض لقد استخدم تقنيات : السكر  
 مع القفونة ، والابرة الحادة ، وكذلك الحمض القوي ،  
 وكثيرا ما يمزج بين هذه التقنيات للوصول الى التأثير  
 المناسب عن طريق مجموعة من ( الطبعت التجريبية )  
 والتي كانت مراحل هامة في طريق الطبعة النهائية ،  
 ففي لوحة الحفر ( فانتازيا ) شكل ( ٨ ) المنفذة بالابرة  
 الحادة ، تحمل ذلك الاحساس العميق بالرمز من  
 خلال ذلك التقابل بين الابيض والاسود في سطح اللوحة  
 كما ان التشهيرة تتحرك برعونة تشبه طعنات السكين ،



ل. ف. فيودوروف  
مرآة فيورنسا - حفرة المنقوشة  
والمار القوي

وجد ان التقنية وسيلة لظهار حقيقة التشكيل ، فاخذ  
يزاوج بين التقنيات احيانا لاغناء هذه الفكرة والتعبير  
عنها .

في لوحته ( رجل مع الفليون ) المنفذة بواسطة  
المجلات المستننة ، تظهر براعة الفنان في الرسم اولا  
وفي تسخير هذه التقنية للحصول على ذلك التدرج  
المتقارب جدا ، والمملوء بحرارة اللون في الوجه ، وفي  
التاكيد على القيمة التعبيرية ، من خلال تعميق مناطق  
الظل ، واغراقها في ذلك اللون المغمم بالسواد ، ان  
تأثيرات المجلة الجميلة والمتغيرة ، تدعو المشاهد...  
ان يبحث عن تأثيراتها المتغيرة الشحنة في اصفر  
المساحات وادقها ، وتجعلنا نمتلىء احساسا بذلك

ويأتي الفنان [ ل. ف. فيتشوكوفسكي ] ١٨٥٢ - ١٩٣٦م  
مستعملا في الحفر العميق على المعدن تقنية صبغة  
الماء والشمع الطري ، والمجلات المدببة ، بالاضافة  
الى مداخلات الابرّة الحادة والحمض القوي ، ليدعم  
كثيرا من القضايا التشكيلية التي عالجه من سبقه  
من الفنانين : البقعة اللونية المحملة بقيم التعبير ،  
والمسحة التصويرية في العمل المحفور ، التقابل  
الشديد بين الضوء والظلام ، هذه عناصره التشكيلية  
والتي بلل من اجلها جهودا تقنية بارعة ومتقنة ،  
انطلق الفنان من الطبيعة ، وكان يعتبر ان التجريدات  
موجودة في الطبيعة ذاتها ، ولكن يجب علينا ان نعرف  
كيف نستخدمها بصورتها التشكيلية المبدعة ، ولذا





(ل. براندال) - اليقظت  
مفر بالهناقات والمخزن القرية -  
والدبرة الحادة .

ومن الفنانين الذين تركت اعمالهم اثرا في تقدم فن الحفر الفائر في مرحلة الحداثة الفنانة [ نرستانكوافيتش ] ١٨٦٢ - ١٩٥٥ والتي عمرت طويلا ، وعاصرت فنانى مرحلة ( المودرنيزم ) بكل ما حملوه من افكار جديدة ، وكان لاعمالها في فن الحفر الفائر طعما خاصا جدا لانها مثلت في مناظرها الطبيعية ، تأثيرات الحس التزيينى من خلال حركة التشهير ذاتها ، او من خلال تركيب عناصر التأليف . وايقاعات البقع اللونية في لوحة ( الحفر ) ، والشئ الهام في اسلوب هذه الفنانة ، ان هذه الروح التزيينية

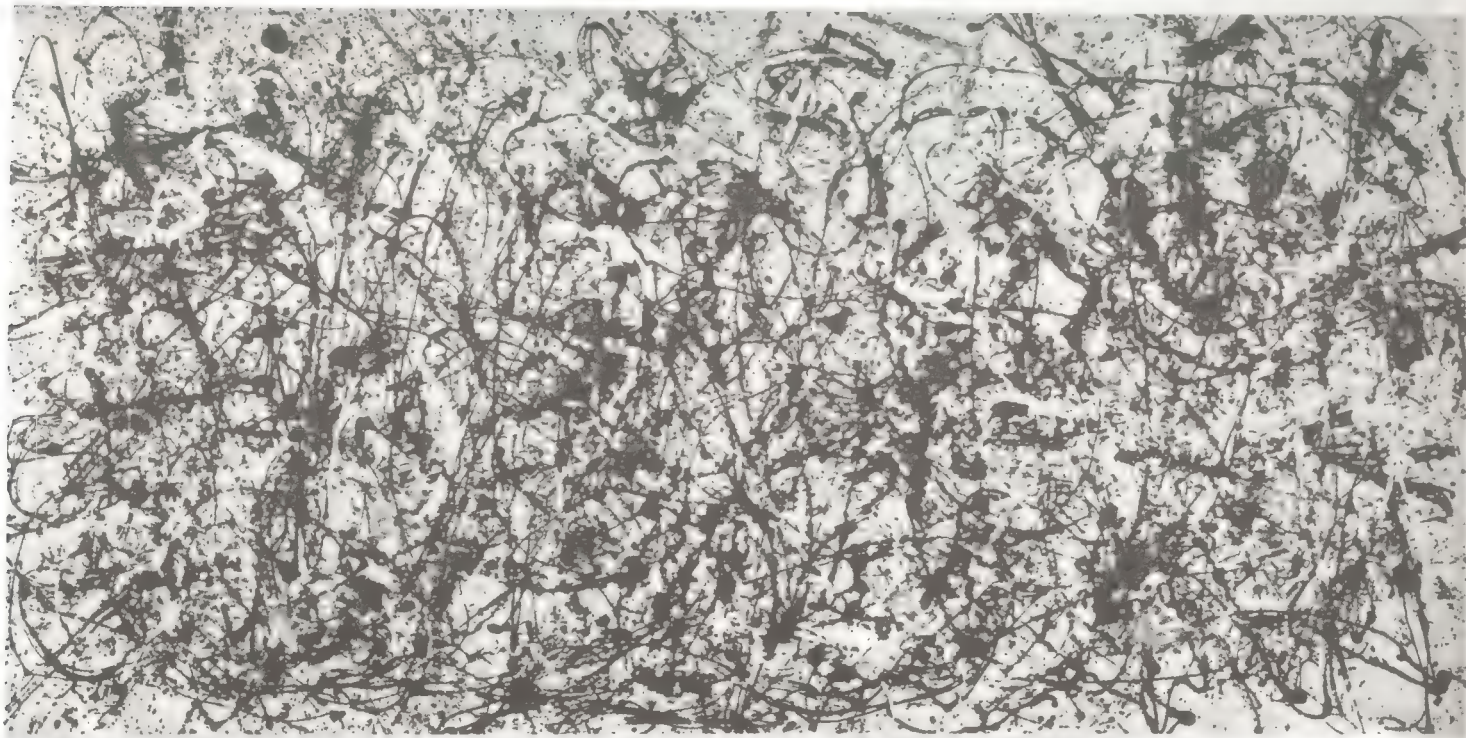
الحوار المتكافى بين التقنية والتشكيل . على ارضية التقابل اللاموس بين السطح المضيء والبقعة العاتمة . وقد اشتهر هذا الفنان باستخدام البارع لتقنية صبغة الماء في الحفر العميق مستفيدا من كل امكانياتها في اعطاء قيم تصويرية متدرجة ، ان خبرة الفنان التصويرية في حقل ( الليتوغرافيا ) ، اعطت ثمارها ايضا في صبغة الماء ، وذلك لامكانية العمل بحرية تامة في كليهما ان ما تحمله لوحة ( صورة شخصية ) شكل ( ٩ ) المنفذة بصبغة الماء تدل على خبرة الفنان الواسعة في مجال التصوير والحفر معا .



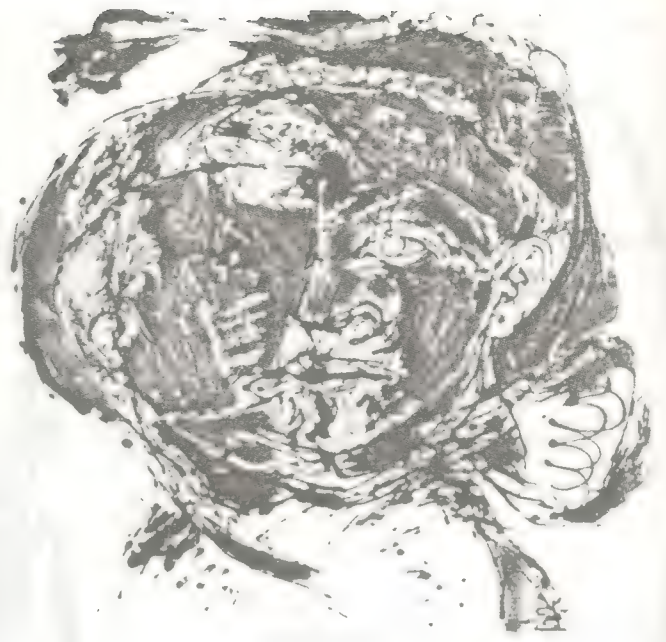
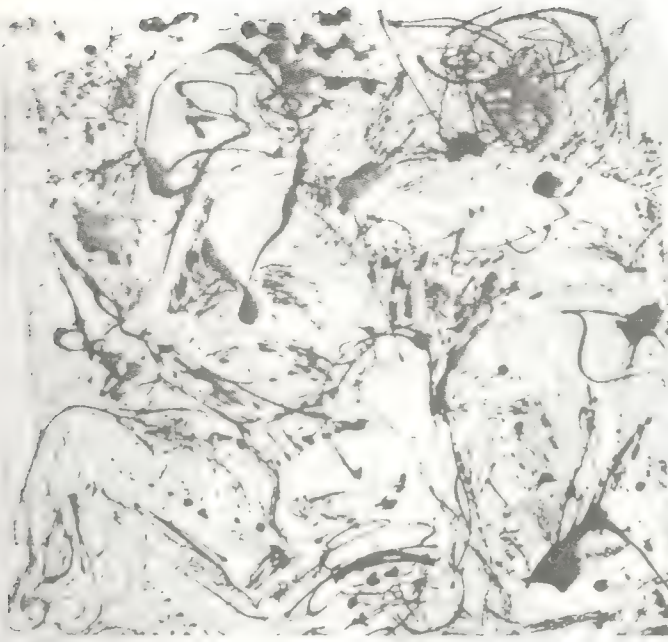


حرب (١٩٤٧)

ایقان الحریف (١٩٥٠)







## وجع وحلم (١٩٥٣)

ولكن من احب وسائل التعبير عنده كان فن الحفر العميق ، ولقد تركز اهتمامه على ابراز ( الجو الفراغي ) في اللوحة والذي يصب على الناظر العادي ان يلتقطه ، طرق موضوعات مختلفة توازي ثقافته المتعددة الجوانب ، والمصادر تتعلق بالمفاهيم الانسانية كالحرب - والموت - والحب ، بالإضافة الى المناظر والعمائر القوطية وغيرها ، عناصره كانت موجودة في الواقع ولكن اخراجها يعتمد على الرموز والخيال ( الفانتازي ) ، يصفى عليها بعدا واقعيا جديدا ، حتى في الصور التوضيحية التي عالج فيها ( الكوميديا الالهية لدانتي ) اغرب في اشكاله اغرايا لم نستطيع قراءته في النص ، وبقيت القصة مجرد محرض خارجي لخياله الرمزي الواسع الطيف ، ومن الصعب ان نجد له رسما توضيحيا او غيره ثم يضع فيه ( براندل ) اصوله الفنية المعتمدة على الرمز والخيال ، ففي لوحة ( حزن فلورنسيا ) شكل ( ١٢ ) المنفذ بالحمض القوي والمنقاش خلق جوا غريبا مليئا بالحركة والتعبير والرموز ( فضاء لوني مترامي الاطراف ) ، وضع فيه الافاق البعيدة - الشمس الالهية ، الجبال المتعاقبة ، تداخل الخيال والواقع في الخلفية ، من خلال ذلك الجو الاسطوري الساحر ، وقد نسج الفنان كل بقعة بما يلائمها من نظام واتقان وحرارة في التهشيرة ، حتى قدم ( لفلورنسيا ) ذلك الجو الكلاسيكي في العمارة الذي تقع فيه بحزنها العميق ، اسمت تهشيراته باللون الحار المتنوع الايفاعات والتي عبر من خلالها نسيجها المترابط عن تمازج ثقافات

لم تكن بحد ذاتها ابتكارا جديدا ، بقدر ما كانت صدى هلما في اعمال ( الحفر ) لاتجاه الحس التزييني في العمارة ، والفنون التطبيقية والذي تمثل بتداخلات الخطوط التزيينية المتعاقبة على السطح الواحد ، هذه المرحلة مرت في كامل البلاد الاوربية وعرفت ببولونيا في بداية القرن العشرين باسم ( ستسسيا ) .

اتجهت الفنانة [ ستانكو فيتش ] نحو المناظر الطبيعية ( الطبيعة والعمارة ) وكان من تقنياتها المحببة في الحفر العميق ( صبغة الماء والحمض القوي ) والجمع بينهما في بعض الاحيان ، ويتضح في العملين ( بعد شروق الشمس ) شكل ( ١٠ ) المنفذ بتقنية صبغة الماء ، وكذلك العمل ( بوابة شارع بيغنا في المدينة القديمة ) شكل ( ١١ ) المنفذ بصبغة الماء والحمض القوي ، ان الفنانة تبني التكوين من خلال بقع لينة تتمازج تمازجا زخرفيا رقيقا ، او من خلال تهشيرات ذات حركة تزيينية على السطح ايضا ، لقد عملت الفنانة بكثافة ، واستطاعت أثناء تعميق ابحاثها وخبراتها ان تسخر ذلك الحس التزييني لخدمة التشكيل . فابتعدت عن الطبيعة التسجيلية وحرفيتها لصالح التعبير الرومانتيكي ، وبذلك تضيف نقطة مضيئة الى فن الحفر في مرحلة بولندا الفتية .

وترتفع قيمة فن الحفر العميق على يد فنان بولوني ، عاش وعمل خارج بولونيا ( في باريس ) ، وتبلورت ثقافته الفنية من خلال بحث لم يعرف التوقف طيلة عشرات السنين وهو [ ك. براندل ] ١٨٨٠ - ١٩٧٠ م : مصور زيتي ، وحفار ، متعدد الاهتمامات ،



دوف على فماتش رقم ٧ / ١٩٥٢

#### و خبرات متعددة في أعماله الإبداعية .

قضى ( براندل ) كل حياته خارج الوطن ، وربما حملته الحنين الى بولونيا ، ذلك الارتباط الروحي الذي لا ينقسم عراه ، فلقد كانت أعماله في فن الحفر تعبيرا صادقا عن خلجات انفسه المرافقة لاحداث بلاده ففي العام ١٩١٨ م حصلت بولونيا على استقلالها يؤرخ الفنان ذلك في لوحته بعنوان ( البقطة ) شكل ( ٢٣ ) نفذها بالنقاش والحمض القوي والايرة الحادة ابرز فيها ذلك الفضاء الذي يمور بالحركة ، المحمولة على تهشيرات وخطوط متسقة قارة ، ومتنافرة احيانا اخرى ، تتحرك وكأنها محمولة على عاصفة هوجاء ، او كأنها تريد الخروج من حدود اللوحة ، لتعود من جديد طرية مروضة ، متألفة ، تمسك برقاب بعضها البعض بكل محبة وحنان . ان الناظر الى لوحة ( البقطة ) لا يستطيع ان يضع لها تفسيرات محددة ، انها تشغله باحساسا متعددة ، وتضعه امام بقطة ( ديناميكية ) متجددة .

ان التطلع نحو ( الوطن ) وتذكر امجاده ، يرمز اليه الفنان من خلال قفزة ذلك الشاب العاري وكأنه تمثال يوناني في حالة هيجان ، وحركة ، يتوافق مع ضربات عاصفة للايرة الحادة ، تقوض ذلك السكون في اللوحة وتشيع حركة غير منتهية من خلال ما تحمله من شحنات عاتمة في اعماق اللوحة ، حركة التشهيرة المنفذة بالحمض القوي تحدد تضاريس الاشكال بمهارة وواقعية ، خطوط النقاش المنظمة تفرغ شحناتها في خلفية اللوحة ، وتوزع بقع الضوء ، وتشره في أرجاء التكوين حتى يصب بمجموعه ضمن بقعة ضوئية ، توحى بأبعاد عميقة خارج حدود الزمان والمكان .

لقد ارتفعت التقنية لدى ( براندل ) في الحفر العميق بما تحمله من ( الرموز والفانتازيا والرومانتيك ) الى مرتبة التشكيل المعبر وقد شكلت هذه القيم مع غيرها من التعبيرات عند الفنانين الاخرين الجذور القوية التي غرسها فن الحفر العميق في مرحلة الحدانة ( المودرنيزم ) في بولونيا والتي لازالت اصداؤها تتوارد في أعمال الفنانين الحديثين .

( البحث صلة )



# لوحات جيروم الشرقية.. ومشاكل النحت الواقعي

جيرالد اكيرهان  
ترجمة: عمار نحسيقي

- ١ -

## لوحات « جان ليون جيروم » الشرقية والاسلوب الغربي التقليدي

في شتاء عام ( ١٨٦٥ ) ، قرر الرسام الفرنسي ( جان ليون جيروم ) ( ١٨٢٤ - ١٩٠٤ ) ، والبالغ من العمر اثنين وثلاثين عاما ، مع أربعة من أصدقائه بالقيام في رحلة الى ( مصر ) وقد تحولت رحلته من النقود اللجنة الرسمية للمعرض العالمي لعام ( ١٨٥٥ ) كان ( جيروم ) قد رسم لوحة ( رمزية ) كبيرة بعنوان ( عصر أغسطس ) ، الموجودة الآن في متحف ( أورسي ) بباريس ، تمدح هذه اللوحة الكبيرة الامبراطور الجديد نابليون الثالث الذي اشتراها بعشرين ألف فرنك فرنسي ، وفي ( دمياط ) بدلنا نهر النيل ، استأجر ( جيروم ) مع رفاقه مركبا وأبحروا في نهر النيل لعدة أشهر حتى وصلوا الى أبعد من ( أسوان ) . وخلال رحلتهم النهرية هذه توقفوا عدة مرات ، تارة للصيد ورؤية الأماكن ، وتارة أخرى للرسم على الشواطئ ، وفي ( القاهرة ) مكثوا مدة شهرين ، وطوال هذه المدة كان ( جيروم ) يقوم برسم سريعة للمصريين ، بشكل رئيسي ( المدنيين والعسكريين ) ودوابهم ( من جياذ ، وجمال ، وثيران ) ، وذلك بغية تحضيرها للرسم حال عودته الى وطنه ، ومن أجل الوضعيات والخلفيات للوحاته فقد اعتمد على الصور الطبوغرافية المأخوذة من قبل صديقه النحات ( فريدريك بارثولدي ) .

كانت الرحلة الاولى هذه بداية لحياة طويلة ، محبة للترحال الى الشرق الأدنى ، فقد زار ( مصر ) ستة مرات على الأقل ، وكان يقيم هناك من ثلاثة الى ستة أشهر من أشهر الشتاء الرائعة ، والى ( تركيا ) ذهب عدة مرات ، والى ( القدس ) مرتين ، وزار ( الجزائر ) مرة واحدة فقط ، وذلك في عام ١٨٧٣ ، لكن هذه الزيارة قطعت بسبب اصابة ( جيروم ) ببحار خطر ، وهناك القليل من المواضيع المتعلقة بالجزائر في أعماله الكاملة .

قاد ( جيروم ) ، في زيارته هذه ، العديد من رحلات السفاري ( ومعهم حوالي سبع وأربعون جملا وعشرون تابعا ) ، ومعهم أصدقائه ومجموعات مسلية مؤلفة من : الصيادين ، والرسميين ، والتلاميذ ، والكتاب ، والأطباء ، والمصورين الخ .. متجهون الى الصحراء ، والفيوم ، وعبروا مرتين ( السويس ) متجهون الى ( سيناء ) ، وتوقفوا في دير القديسة ( كاترين ) قبل ذهابهم الى الأرض المقدسة . واحدى هذه الرحلات السفارية ، والتي كانت في عام ( ١٨٦٨ ) أصبحت من الوثائق التاريخية لرحلاته . فقد احتفظ ( جيروم ) ، باليوميات ، وطبع أحد تلاميذه وهو ( بول لينوار ) كتابا واصفا فيه هذه الرحلة ، وطبع أيضا ( ادمنت ابوت ) رواية استخدم فيها خط الرحلة المصرية كحبكة للرواية ، لقد نظم ( جيروم ) هذه الرحلات لتسلية أصدقائه ، ولتفنته الشخصية ، وقد عرف ( جيروم ) ، في هذه الرحلات ، كقائد بارع ، وفي عام ( ١٨٨٠ ) كانت آخر رحلة له ، وهو في الرابعة والخمسين من عمره ، وحين عاد الى الوطن ، جلب معه ، ليس فقط الافكار للوحاته ، والرسومات والصور ، ولكن أيضا البسة ، وأحذية ، ودروع ، وخوذات ، وسيف ، وخناجر ، وبندقيات ، ومسدسات ، وطاولات ، وأدوات ، وكراسي ، وأسرجة للخيل ، وجزمات ، وأجر ، وقدر ، ونراجيل ، وصناعات يدوية ، وتتضمن جرد محترفة ، عند وفاته ، مخزونا ضخما من الممتلكات والأزياء الشرقية .

وهكذا نرى بأن خبرة ( جيروم ) عن الشرق ، وعن ( مصر ) بشكل خاص ، كانت واسعة نتيجة لولعه الشديد بالشرق ، ان نصف لوحاته اغلب مواضيعها عن ( الشرق الأدنى ) ولم يرسم ( جيروم ) ابدا طوال حياته مناظرا شرقية من ذاكرة ضعيفة ، ولكن من تذكر الزيارات التي قام بها ، ومن خيال الادب المثير ، وفي الغلب فقد عمل من الرؤية الانطباعية المتجددة المستمرة التي بقيت حية في الاسكتشات والصور ، والممتلكات التي أتى بها معه ، ولكونه يتبع الاسلوب الواقعي فقد نظر الى البلاد التي زارها بعناية كبيرة وذلك ليقوم

بملاحظة مرئية دقيقة ، وللبحث عن النموذجية في الدقة ، ولكن ، ومع ذلك ، فإن رؤيته للعالم الاسلامي كانت متأثرة بشكل غير مقصود بالافكار التقليدية التي كانت مادة موضوع مناسبة للرسم .

إن مقارنة لوحته ( الملك كاندوليس ) ، في عام ( ١٨٥٩ ) مع الرؤية الهولندية لنفس القصة لـ ( إميلون هندريك فان دير نير ) ، أثبت بوضوح كيف أنه يدين بالكثير بالرمزية الفنية التقليدية الهولندية للقرن السابع عشر ، لقد استمر اعتماد ( بيروم ) على الرمزية التقليدية عندما صور الشرق الأدنى ، فهناك مشاهد ورسم ما يمكن للمرء أن يسميه ( topoi ) . مرئية التي كانت تراثا للفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر . ومعظم هذه ( topoi ) المرئية لها تاريخ يمتد الى العصور الهالينستينية أو الرومانية ، وقد خضع البعض منها للتغيير في المعنى منذ منتصف القرن الثامن عشر ، وقد كان هذا التغيير في الموضوع عادة من شرح صعوبة الخلاص المحقق للحياة الصعبة نفسها وهي تتراوح من نفمة أخلاقية الى أخرى تهكمية ، وفي الواقع ، وعلى الرغم من حبه للشرق وعلى الرغم أيضا من زيارته المتكررة الطويلة ، إذ أنه كان يسافر دائما مع حاشية رجال مدينته ، فهو لم يتغلب على فكرته المتصورة مسبقا عن الشرق ، ولم يفهم حياة الشرق كمواطن فيه ، لكن الرسلمان ( يوبين فرومانتان ) و ( تشارلز جليد ) ، اللذان عاشا في الشرق الأدنى بصورة أكثر استقلالا منه ، ولفترات طويلة ، كانت مادة مواضعهم عن الشرق الأدنى ، أقل ابداعا وانتباها وتنوعا من ( جيروم ) . إن من الاسباب المؤثرة لتحمل وتحمس ( جيروم ) للسياحة كانت من أجل مصر وآسيا الوسطى ، اللتان بدت ، بالنسبة له ، رائعتان ومثيرتان ، وقد أبقاه موقفه الواقعي وزنا ويقظا ، وإذا كان قد رأى التعميم في النماذج المفروضة سلفا ، فقد رأى أيضا التفاصيل على نحو دقيق .

« الاستشراق » :

كثر الجدل في الآونة الاخيرة ، بين طلاب الشرق الاسلامي ، فالبعض قال بان كل الاهتمام بالشرق الأدنى والاطوسط ، وكل الدراسات عنهما تقوم ، حتى اليوم ، من وجهة نظر ( عرقية ) التي ترى بان كل سكان هذه المناطق يشتركون في خصال واحدة ، ( فالشرقيون ) : كسولون ، مؤمنون بالخرافات ، مهملون ، قنرون ، متوحشون متكلفون ، شهوانيون ، جشعون ... الخ .. إن كل هذا التصوير للشرق في التاريخ والادب هو تصوير عرض ، فالرغبة الامبريالية والراسمالية حاولت أن تبرهن على أن حضارات الشرق الأدنى والاطوسط هي حضارات وضيعة منحلة ، ولهذا فهي مبررا مكشوفاً للعداوة

## الفريسة .

وقد وضع الكاتب ( إدوارسند ) كتابا ضخما رائعا تحت عنوان « الاستشراق » - صدر في نيويورك عام ( ١٩٧٩ ) - يقول فيه بان كل هذه الافكار ، كانت ولبعض الوقت بين مؤرخي الفن الاميركي . ويرى « سعيد » بان الاهتمام الغربي ، وخصوصا الدراسات العلمية الفريسة عن الشرق الأدنى ، غير صحيحة البتة وذلك بسبب المواقف الاساسية ، والتعامل ، والرغبات الاستعمارية للغربيين ، وقد حل ( سعيد ) الافكار المستقبلية للاستشراق : [ إن الاستشراق بعد ذاته نتاج للفعاليات ، والقوى السياسية الاستعمارية . وإن كل اوروبي ، فيما سيقوله عن الشرق ، ينبع من وجهة نظر عرقية إمبريالية ... ] .

وقد سأل براهنيه من كتابات الطلاب والرحالة ، إلا أن ( سعيد ) لم يذكر الرسامين أو اللوحات الزيتية في كتابه هذا ، على الرغم من تقديم الناشر لـ « جيروم » على الغلاف .

## المواضيع الشرقية :

بدأ « جيروم » - حال عودته من رحلته الاولى الى مصر ، باستخدام ( الاستكشافات ) والصور للمشاهد الحياتية اليومية للشرق ، وخمسة من هذه « الاستكشافات » كانت معروضة في المتحف الفني لعام ( ١٨٥٧ ) . وكتب الناقد ( تيوفيل جويتيه ) ، حين شاهدها في محراب « جيروم » ، مقالة مادحا فيها الرذيه اللا رومانسية لمصر ، وذكر أيضا استخدام « جيروم » للصور لخلفيات لوحاته هذه .

تتجلى الرزانه لهذه اللوحات الزيتية في لوحة [ مينون وسيوستريس ] التي عرضت في المتحف الفني لعام ( ١٨٥٧ ) في هذه اللوحة نرى منظرا طبيعيا مع تمثالين ضخمين قديمين مهتمدين لـ ( آمينحوتب ) الثالث وهما محاطات بالجمال ومجموعات عربية مثال آخر عن هذه المجموعة من اللوحات ذات الطابع الشرقي هي لوحة ( الصلاة في منزل الزعيم أرنأؤوط ) التي تصور صفا من رجال المسلمين وهم يلبسون البسة مختلفة ويقفون في صف واحد لإقامة شعائر الصلاة ، إن الصلاة ليست فقط موضوعا يوميا نموذجيا في القرن التاسع عشر ، كما في « الارامل المصلون » لـ ( بوجيرو ) و « مانيه » ، لكنها تعود ، على الاقل ، الى ( صلاة العطاء ) امام مريم العذراء في نقوش مذابح الكنائس في القرن الرابع عشر ، وقد رسم ( جيروم ) ، خلال حياته ، أكثر من خمسة وعشرين مشهدا للمسلمين أثناء الصلاة في المساجد ويبدو وكأنه قد تأثر في الرسومات المنظورية الرائعة لـ ( إيمانويل دي ويت ) في لوحته ( الكنيسة القوطية البروتستانتية ) ،





## جيروم

التي تعرف نفسها بوضوح كـ ( تذكارات الموت ) بالقبر المفتوح في امامية الصورة .

إننا نتذكر هذه المناظر الكنائسية في لوحة ( الصلاة العامة في جامع عمرو ) عام ( ١٨٧٠ ) الجامع الذي راقت « لجيروم » أجزاءه الداخلية كثيرا ، ونرى أرض الجامع قديمة ومتداخلة ، وهي فكرة مسبقة عن حال البناء . إن ما كان يهيج ( جيروم ) في المسجد ، والذي سيبهجنا نحن اذا كان الجامع ما يزال قائما ، هو قدمه ، إن تصويره للمناظر الداخلية الكثيرة للمساجد الحديثة في استانبول تظهرهم بحالة جيدة .

إن الرجال المنهمكين في لعبتهم في لوحة ( لاعبو الشطرنج ) ، يمثلون في مشهد أصبح في الآونة الأخيرة شعبيا من قبل ، ( دوميه ) . لقد كان هذا الموضوع مرسوما ومع نفس المجموعة ونفس الوضعية الثلاثية من قبل معاصري ( جيروم ) ، بشكل متفاوت تقريبا مثل ( سيزان ) و ( ميزونيه ) وتلميذه الخاص ( توماس إيكتر ) . وفي فن الايقونة للقرن السابع عشر والثامن

عشر كان لهذا الموضوع نفس المعنى بالنسبة لالعاب أخرى ، صراع من أجل خلاص تافه لإنقاذ المرء نفسه ، إلا أن ( دوميه ) قد أعطى العاب الورق واللعب منزلة إنسانية .

هناك موضوع شعبي آخر وضعه ( جيروم ) ، في القرن التاسع عشر ، عدة مرات في خلفية الشرق الأدنى وهو ( سلطان الموسيقى ) . كان موضوع « سلطان الموسيقى » في ( فن الايقونة ) للقرن السابع عشر ، شهوانيا عادة ( غذاء الحب ) . انظر الى لوحة ( فيرميدان بايورين ) وهي لامرأة جالسة وراء ( الكلافتشو ) ، تدعو الناظر ، مع ابتسامة ، لأن يشارك العزف ( بالقيولونسيل ) ، وقد علق على الحائط وراء هذه المرأة لوحة تتحدث عن عاهرة تفري زبونا بالموسيقى ) ، ويبدو أن ( دوميه ) قد بدل المعنى في هذا الموضوع ايضا ( سلطان الموسيقى ) ، فهو قد جعل الموضوع رومانسيا متناغما متملقا للموسيقى كونها فترة راحة للروح ، لقد أصبحت الموسيقى ،

مثل الشطرنج والاعاب الورق، وسيلة استجمام شعبية، فهي في كل لحظة تسموا بروح المستمحين من جميع الطبقات الاجتماعية ، لكنها في الرسم ، فان فئات الطبقات الدنيا على الاخص ، يعتقدون بان لوحة ( مانييه ) ( الموسيقي العجوز ) ، بعيدة كل البعد عن يؤس هذا العالم . ولقد وضع ( جيروم ) موضوع ( سلطان الموسيقى ) في مصر ، في لوحته ( غناء الباشي بازوك ) ، عام ١٨٦٨ ، وتبدو نظرة الموسيقي يائسة والطرب الهادي يستحوذ على مستمعيه ، ولقد ظهر موضوع إقناع الطائر المدلل بالغناء ، كما يبدو في اللوحة في الاسلوب الفرنسي للرسم للقرن الثامن عشر . والواضح ان ( الاشتراكيين ) المهتمين الصادقين ، هم اول من اعدوا الاهتمام باطفال الطبقات الكادحة الفقيرة ، مثل ( كوربيه ) في لوحته ( كسارو الحجارة ) عام ( ١٨٤٩ ) والتي اصبحت سريعا مادة الموضوع اليومي ، الواقعية ، مثل اطفال ماسخو الاحذية ل ( ج . ب ( براون ) ، والاطفال المشربون ل ( ماري باشليوتسيف ) و ( باستين - ليباخ ) ، تنتمي لوحة « ( جيروم » ( الطفل الحمار ) عام ١٨٦١ ) الى هذه المجموعة ، وذلك في وضعية الطفل الواقف ، يياس مع حماره منتظرا الزبائن ، وهو ليس بعيدا من الرسم التقليدي للفارس المرتجل وجواده .

وقد عرضت امثلة اخرى عن المجموعة الاولى للوحات ( جيروم ) الشرقية في المعرض الفني لعام ( ١٨٥٧ ) تصور لوحته ( المجندون المصريون يعبرون الصحراء ) حامية من العمال مجموعون مع بعضهم البعض للعمل بالسفينة في قناة السويس ، او من اجل الخدمة في جيش ( خديوي مصر ) ونراهم ايضا يشنون تحت وهج الشمس وهم مقيدون بالاصفاد الخشبية، والغباب يعصف وجوههم ، في هذه اللوحة نرى الصرامة في الاسلوب والدقة في التوضيح ، وربما يكون ( جيروم ) قد رأى بالفعل مثل هذه المجموعة من المجندين الاثريين في رحلته ، لان ادراك الصدمة التي تحدثها اللوحة لدينا مباشرة وقاسية .

منذ العصور القديمة ، والسجناء كانوا موضوع الفن ، وقد طفى فرعون على النصب التذكارية المصرية ، كما تظهر هذه النصب ، والى جانبه اعدائه المهزومين ، لقد تجنب ( جيروم ) كل الموضوعات الجياشة بالمعاطفة ، فهو لم يظهر العطف ، كون العطف قد يبدو كاهانه للرجال الاقوياء الاشداء ، ولكنه ابدى الاعجاب بالطريقة التي يتقبل بها الرجال قضاءهم وقدرهم .

وهكذا ، ومنذ البداية ، فان ( جيروم ) بكل ما اوتي من حماسة ، وقدره وسعة افق ، قد اختار للمستقبل مادة الموضوع في ( مصر ) الفعاليات نفسها

التي قد اختارها للمستقبل مادة الموضوع في ( مصر ) الفعاليات نفسها التي ربما قد اختارها عوضا عن السفر الى ( البلاد المنخفضة ) : المجموعات الفخر مبالية امام المباني القديمة ، او صلاتهم في داخل الجوامع ، موسيقيون يغنون لجماعة من اصدقائهم ، رجال يلعبون الالعب مع بعضهم البعض ، او كما سنرى ، اناس يشترون ويبيعون في السوق .

### العمل والراحة :

ان مواضيع ( العمل والراحة ) اكثر متعة ووضوحا بالنسبة لمشاهد الحياة اليومية مثل (سلطان الموسيقى) يمكن ان تترجم هذه المواضيع من قبل طلاب تواقين كشيء آخر في استعراض العرض الفني ( الشرقي الحديث ) في ( روكستير ) ، قدمت ليندا نوكلين Linda Nochiin لوحة تدعى ( شارع في الجزائر ) وقد نسب هذا العمل بصورة غير صحيحة الى (جيروم) لكن الموضوع ، وهو عبارة عن مغن يعزف لحشد من الناس في شارع ضيق في مدينة قديمة في الشرق الادنى يتناغم مع مواضيع (جيروم) ومع حبتها ، لقد استخدمت (نوكلين) الصورة لتبرهن على ان (جيروم) قد اتبع الافكار المستقبلية للاستشراق ، وذلك في تقديم الاهالي في اوقات الفراغ ، وتوقف اعماله الشرقية قائلة هناك غياب لمشاهد العمل والصناعة ، وايضا فان اهمال المباني في الخلفية هو ضمن البيئة باعتقاد ان الشرق الادنى كسول ومهمل ، بل يعتمد هذا التحليل على اي اساس من الصحة ، لانه يوجد العديد من مشاهد العمل والصناعة في مشاهد (جيروم) المصرية في لوحة درس القمح في مصر عام ( ١٨٥٩ ) هي تصغير لتفصيل دقيق ، لقد سحرت هذه اللوحة الفرنسيين في ذاك العصر ، لانهم رأوا ( كما زلنا نرى اليوم في مصر ) قمحا يدرس هذه الطريقة في النيل ، وايضا في ترتيبات اضرحة المصريين القدماء ، لا حاجة بنا للتعليق على شعبية مشاهد العمل الزراعي في رسومات كل القرنين السابع والتاسع .

هناك مشاهد لنساء المصريين وهن يعملن ايضا ، او وهن ذاهبات الى بئر الماء ، او وهن يغسلن وقد علقن ملابسهن خارجا ، كما يمكننا ايضا رؤيتهن في لوحات ( جيروم ) المختلفة وهن يصبغن الاقمشة او وهن يصبغن القدور المصبوغة حديثا لتجف تحت اشعة الشمس . ويمكننا ان نرى المزيد من الحرف الصناعية في السوق وفي لوحة اخرى يمكننا ان نرى ايضا خياطان يحيكان بعض الرايات .

كانت الحياة مستعملة في الموضوعات الهولندية للقرن السابع عشر كرمز (الحاسة الرؤيوية) كما في لوحة « قيرمير » ( صانع البزيم ) ، الموجودة في اللوفر ، وسيدات هرمات متعدبات يقران الانجيل



وربما يكون ( جيروم ) قد اختار للرسم هذا المشهد بسبب المعنى التقليدي أو بسبب كون الرايات من بين دعامات محترفة المفضلة ( وقد ظهرت الرايات في لوحات أخرى متعددة ) ، ومع ذلك فإن اللوحة ترى كيف أن ( جيروم ) لم ينبذ أيدلوجيا مشاهد الرجال والنساء بوجه عام .

إن مشاهد السوق كانت شعبية في الرسم الهولندي في القرن التاسع عشر وهناك الكثير من مشاهد نشاط السوق بين رسومات ( جيروم ) شوارع مملوءة بالمحلات التجارية ، والزبائن ، تجار ، ينتظرون الزبائن تجار يبيعون ، وزبائن تساهمون حول الاسعار ، تجار يتجولون بائعون متجولون ، الخ . تتضمن امثلة ( راندوم ) جزارا بانتظار الزبائن بائع متجول في الطريق ولا حاجة بنا الى تقديم المزيد من اسلوب الرسم من القرنين السابع عشر والثامن عشر لاننا نعلم تمام العلم كيف كانت شعبية هي مشاهد نشاط السوق .

### « جيروم » الفاسق :

تبدو لوحة « جيروم » الشهيرة ( سوق الرقيق ) عام ( ١٨٦٦ ) تصوير اخاذ لعادة شنيعة ، ويبدو أن ( جيروم ) قد رأى مثل هذه العادة تمارس في ( القاهرة ) .

لدى ذخيرة ( جيروم ) مشاهد تقليدية للنساء المستحلمات وهو موضوع الفسق والخيال الجامح لرجل مهتك موجود بين النساء العاريات ، إن فن الايقونة التقليدي قديم ومعقد ، والرؤية الشعبية يقود في مفاجأة ، رجل شهواني أو فاسق - للنساء المستحلمات والنائمات في الغابات ، ويبدو أن ( جيروم ) لم يرا ابدا الجناح المخصص لـ ( الحريم ) أو أنه دخل الحمام العمومي في اليوم المخصص للنساء ، وقد رسم الحمام الاستكتشات داخل حمام سينان في بوسة وذلك كما نرى في لوحة ( الحمام الكبير ) وأن رؤيتنا للنساء المستحلمات هذه تشبه استرقاق النظر لدى الرجل الشهواني من بين الاشجار .

ولنر مقدار عزلة ( جيروم ) مع زملاءه وعلى فن التدقيق التاريخي التقليدي القربي فاننا نحتاج الى مقارنة مشهدين للاستحمام معاصرين له ، لقد رسم ( توماس ايكنز ) السباحة وهو يرمز الى ( ايكنز ) الشهواني نفسه ، وهو يسبح من جهة اليمين ، وهو ايضا ناظر مشترك لا يشبه ( انا ) سيزان المحرومة ، والصبي الشاب ( وهو ينظر عبر النهر في لوحة ( الحمام الكبير ) ( ١٨٩٩ - ١٩٠٦ ) وايضا فان بداية سيزان للرسم كانت قبل عشر سنوات من الاثنين الآخرين ( اسكينز و جيروم ) ، ولها فكرتها الرئيسية الظاهرة مبكرة في مهنة ، سيزان

### الحواس الأخرى :

لقد وصفت بعض النشاطات بشكل طبيعي في

طبيعي الاسلوب الهولندي، وهذه النشاطات هي لوحات تترجم الحواس فالمدخنون والسكرارى تغطي حاسة الذوق ، ورسم ( تينيه الاصفر ) بشكل مبدع ومبتكر وهي تعبير لـ ( حاسة الشم ) ، وقد اصبحت هذه الموضوعات - حتى في القرن السابع ، منفصلة عن قواعدها الاخلاقية لكنها ما تزال مستمرة كمادة تصويرية دينوية ، لقد رأينا قبل هذا - حاسة الرؤية ، لوحة ( صانعو الرايات ) ، ويمكن رؤية ( حاسة الذوق ) التقليدية الحية كما تقدم بمشاهد ( المدخنين ) من خلال الصور المتعددة لـ ( جيروم ) كما في لوحته دخان ارناؤوط عام ( ١٨٦٥ ) .

### استشراق « جيروم »

إن المرء يتعد عن الحقيقة حين يقول عن ( جيروم ) بأنه قد رأى كل الشرقيين ومن المتعذر تغيير حياتهم ، وايضا يعنى المرء نفسه عن اعجاب ( جيروم ) العميق بالرجال الشرقيين الذين صورهم بأنهم : وسيمون ، قويو البنية ، فرسان رائعون ، عظيمون ، قريبون الى الطبيعة في مواجعاتهم المستمرة مع الصحراء ، خاضعون لقلوبهم مستسلمون له .

وعلاوة على ذلك ( فجيروم ) لم ير كل الشرقيين متشابهين ، إذ أن لوحاته لا تعمم على كل الشرقيين إذ أنه رسم منطقة محدودة من الأدنى ( تركيا - سيناة القدس ، إلا أن معظم لوحاته تركزت حول مصر ) .

ولقد ميز وصور برعاية خاصة الاشخاص المصريون اليونانيون ، الالبانيون ، البرابرة ، الطوارقيون ، النوبيون والسودانيون . الخ لقد كان فخورا بسمعته كرسام ( أنتوغرافي ) وعلى قدرته على التصوير الدقيق للنماذج وكما رأينا سابقا ، فقد رسمهم اثناء عملهم ونشاطهم : ( المصلي ، البحث ، العمل ، التجارة ) .

لكن ( جيروم ) قد أهمل موضوعا شعبيا للمذهب ( الاسلوب ) الهولندي للقرن السابع عشر وهو ( الاحسان ) أو ( وهب الصدقات ) ، إن جيروم لم يستعمل هذا الموضوع ابدا في لوحاته عن الحياة المصرية ولا حتى تطرق اليها كحادثة ثانوية في خلفية مشهد الشارع ، مع العلم بأن ( الاحسان ، وهب الصدقات ) هي من العادات الأساسية للدين الاسلامي ، وايضا هي حدث يومي من حياة العامة ( ونادرا ما اغفل الغربيون الإشارة لهذا الموضوع ( الاحسان ) في اعمالهم ) ويبدو أن ( جيروم ) قد حاول المقاومة تصوير مثل هذه مسألة الموضوع النموذجين ، وقد كان ( جيروم ) بالتأكيد وحل أهمية هذا الموضوع فقد رسم لوحة في لوحته المفقودة ( حلم يقظة لصبي الخورس تعالج مثل هذا الموضوع - وذلك في مشهد احسان غزلي

عام ١٨٦٠ - وهي Reverie of a choir Boy

تمثل تلميذ معهد لاهوتي سقيم منهك جالس داخل



جيروس



جيروس

جيروس



كنيسة باريسيد وهو نائم فوق طاسة يجمع بها الهبات .

ان احدى اهم المواضيع شعبية في ( ذخيرة جيروم ) هي جندي الشرق الادنى في اللباس الرسمي الكامل وهو يقف يراقب البوابة أو الباب ، وذلك كما في لوحة ( الالبانيوم وكلايهم ) ونلاحظ بان هذا الموضوع له نموذج هولندي اصلي . وذلك بالمقارنة مع لوحة ( كارل فابريتيوس ) ( الحارس ) وفي لوحة ( جيروم ) ندى آرنأووط - واقفا بين ( الباشي - بازوك ) جالسا لا يحمل بنديقة ، تماما كما هو الحال عند ( جندي « فابريتيوس » ) في القرن السابع عشر ، واذا اردت استشارة النقاش حول هذه اللوحة ، دقق اذا في المبنى القديم المتداعي حول الحارس ، ومدى قذارته وقارنها باللباس القديم للحراس المصريين .

في احدى لوحاته الجميلة ( الباشي - بازوك الاسود ) عام ١٨٦٩ ، ( الموجودة في متحف الفنون الجميلة . في بوسطن بأمريكا ) ، نرى كيف تأثر بالطابع الهولندي في تصوير الجنود . ونرى في هذه اللوحة ظهر ( الباشي - بازوك ) الاسود وقد ادار لنا عنقه وهو ينظر الينا من فوق كتفيه - ولهذه الوضعية نموذج هولندي وذلك في اسلوب رسومات ( رامبرانت ) ( فابريتيوس ) تيربوجين . وبامكان المرء أن يقدم سلسلة متعددة عن مثل هذه المواضيع المستعمل من قبل « جيروم » ، وستكون النتيجة هي حتمية وجود فن ( الايقونة الغربي ) في تلك المواضيع ، وعلى انها امر لا مفر منه .

لقد كان ( جيروم ) مثل اي زائر قد تنقل من حضارة لآخرى، وقد لمس الفرق بين هاتين الحضارتين، ولقد شعر ، بلا شك ، في انه يجب ان يكون السباق في طرق عديدة ، على الرغم من اعجابه لشخصية الرجال الذين رسمهم وممارسته للمنظر الطبيعي ، ويجب علينا اولا ، قبل ان نصل الى التفسير الاخير ، ان نحلل التقليد الذي اتبعه ، ومن ناحية اخرى ربما سقط في ( الغربية ) ( الغربيون ) لاننا نرى الغربيون يحكمون على الشرق مجموعة احكام عامة واحدة .

عن مجلة ( فن )

عدد آذار ١٩٨٦

## جيروس

### ومشاكل النحت الواقعي

يعرف « جان ليون جيروم » ( ١٨٢٤ - ١٩٠٤ ) كرسام ، بأسلوب يتراوح ملين العبث ، أو بالاحرى الاغريقية الحديثة ، في شبابه كما نرى في لوحته ( اللوفر ) ، الى الواقعية كما نرى في لوحته ( ابوليس



فيسو ( في عام ١٨٧٢ ) والموجودة الآن في ( متحف فونيكس الفني ) لقد قدم ( جيروم ) في حياته حوالي سبعين عملا نحتيا ، معظمها أعمال هامة .

بدأ ( جيروم ) النحت ، وهو في الخمسينات من عمره ، بعدما عرف كرسام ، قدير وبعدما بدأ يعرض أعماله المنحوتة بانتظام في المعارض الفنية ، في الثمانينات من القرن الماضي ، أخذت رسوماته تفقد خاصيتها الفنية .

منذ عشرين سنة ، وعندما بدأت العمل حول ( جيروم ) لم ترق لي منحوتاته أو بالأحرى لم أفهمها كلها ، لم يسبب لي هذا الموقف أية مشكلة ، وذلك لأنني كنت قد رأيت بعضا من هذه المنحوتات ، واضطلعت عليها . لكن ، وخلال دراستي الطويلة عن حياته وأعماله ، نتج عن أعمالي لنحتة ثغرات كبيرة ، فعلى سبيل المثال : ماذا أعرف من كثافة إنتاجه في التسعينات من القرن الماضي ؟ وبالألف ( ٢٥ ) قطعة نحتية ؟ من الناحية العملية لا شيء ، لأن هذه الأعمال لم تنشر أو تعرض ، أو تصور ، بالإضافة إلى فقدان معظمها ، لذلك رأيت أن أقضي اجازتي السنوية في ( فرنسا ) لاستكشافها وتعيينها ، ولقد كان عملي هذا عملا تحريا مجديا في بعض الأحوال وعديم الجدوى في أحوال أخرى ، لكن يسرني أن أقول بأنني نجحت في عملي هذا ، إذ عينت محل كل قطعة من هذه المنحوتات السبعين والأعمال الأخرى له .

أن عدم إعجابي لهذه الأعمال النحتية ، قد بدأ يزول تدريجيا ، وذلك عندما بحثت عنها واكتشفتها وعرفتها ، وحل محله الفهم الكامل لأهداف ( جيروم ) و ( فن النحت ) ، لكن هذا التحول لم يحدث دون صراع ، وذلك لأنه يتطلب توسيعا للمفاهيم الجديدة ، وسأشرح هذا ( التوسيع ) بطريقة موضوعية أكثر منها منهجية ذلك لأن تغير موقفي لم يحدث بأية طريقة منهجية .

تكمّن الصعوبة الأولى في أن ( جيروم ) كان واقعيًا واعيًا ، فقد اعتمد في عمله على الدراسة العلمية الموضوعية للطبيعة ، من الصعب جدًا إبقاء النحت الواقعي حقه ، فعندما يقدر نحات القرن التاسع عشر . يعمل بشكل واقعي فعليه أن يتخذ ويقبل اصطلاحات صعبة ومحددة :

١ - تتذكر الواقعية بأنها تعتمد على الموضوعية التي تتطلب إبقاء الفنان نفسه خارج العمل ، وتقديم الحقائق ، وعدم المبالغة في التعبير عن الموضوع ، وعندما يفسره ، لنا نجد أن دراما الموضوع تظلم أو تهمل في بعض الأحيان .

٢ - أن الحاجة إلى الموضوعية وحسب المألوف تميل إلى إحباط أو إعاقة استعمال الوسائل

السهلة المفهومة والتي تعطي الدراما والانفعال المثير ، وهذا بدوره يؤدي إلى افتقار العمل الفني للبهاء والتأثير ، حتى أن الالبسة ، والتي تلبس دوراً معينا في معظم النحت قد أخضعت إلى تعديلات إشارية حتى في الرداء المعاصر .

٣ - يعتبر الواقعيون الأعداء الطبيعيون للمثالية الفنية : أننا نتوقع ( الجمال المثالي ) وبشكل تقليدي في النحت ، وخاصة في تقديم جسم الإنسان الذي يجعله ( الواقعيون ) عاريا إلى حد محرج ، وأحيانا يقومون بتغطيته بشيء من الرصانة ، وذلك بالنسبة للزي الحديث وهكذا ، فأننا نجد أن (النحت الواقعي) يفترق إلى جاذبية الجمال الواضح .

٤ - يعشق الواقعيون الفردية والخصوصية والعرضية أكثر من التصوري والنمذجي والتعميم ، وبسبب هذا الإخلاص لـ ( الحقائق ) فإن فن النحت الواقعي يميل إلى تقديم الفنى في التفصيل الذي لا لزوم له ، كما أنه يميل أيضا إلى إبهام تركيب الكتل أن المشكلة بإيجاز هي تلك السمات المطلقة التي تلفت انتباهنا في الحال إلى مدارس النحت الأخرى والتي تفتقر في العمل الواقعي ، والدراما ، والجمال المثالي ، والأشكال الواضحة ، والتي أيضا تتصل اتصالا مباشرا بشخصية الفنان ، وحتى أن التنافس الواضح في تركيب الكتل يمكن أن يكون مفقودا أو مبهما .

ولكن ، والحسن الحظ ، لم يقبل أبدا أي نحت واقعي ، كل هذه المتطلبات ضمنية ، بالنسبة (لجيروم) فقد ذهب بعيدا جدا في بعض أعماله ، ونجب الإشارة إلى أن ( جيروم ) كان فنانا ناضجا عندما بدأ النحت ، لذلك فقد طور مستويات عالية جدا في الأداء ، أن نجاحه كرسام ونضوجه جعلنا من بدايته كنحات بداية غير عادية ، ذلك أن ( جيروم ) كان غنيا جدا ليأخذ على عاتقه ، وفي خطواته التمهيدية ، أعمالا ضخمة ، وواقعا جدا من نفسه لرفض الطلبات التي يكلف بها ، والتي لا تملك جاذبية جمالية ، وأربضا كان ناضجا جدا ليدرك أهدافه .

قد يتساءل البعض : لماذا استغرق ( جيروم ) كل هذه المدة الطويلة ليصبح نحاتا ؟ أكان الطموح والكبرياء هما اللذان جعلاه يتمهل ليستطيع تقديم نفسه إلى الناس ؟.

كان يوجد في محترفه ، وبشكل ، نظمي وكروتيين في محترفه ، موديلات صغيرة ليرسم منها ، وكان عنده بعضا من هذه ( النماذج ) من المعدن ، عيلدان صغيرات ( معروضات في متحف فونيكس الفني ) ، وحصلان برونزي صغير ، يبدو وكأنه قد صب من إحدى هذه الموديلات الجصية .

وايضا لان اعز اصدقائي ( كولونيل دي ريفي ) قد ارسل الي ( ايطاليا ) ليأخذ المصوبات من عمود ( تراجان ) الامبراطور . وذهب من روما الي ( نابولي ) حيث حصل على قوالب مصنوعة من ( خوذة الراس ) ودروع الساق والابازيم ، واحداث منها الاشكال وطلبت بالمدن ، لذلك يوجد عندي نسخا دقيقة لهذه القطع الاصلية .

ان التأثير الهيجي المميز يرى من خلال تصوير المنتصر ، وهو من حثالة الشعب ، كمقاتل هزم ذو خبرة ، وعمره يظهر صدره الفاتر والتزيينات الكثيرة التي على ذراعه ، ان العمل متكافئ مع المكر والخبرة فهو مقاتل ساذج حاز على النصر بسهولة ، على شاب قليل التجربة ، ورأسه مغطى بخوذة ، ومدفوعا الي الوراء ، ويرى من خلال فتحتا الخوذة ، مدى ردة فعل الجمهور ، وتبدي وضعية المنتصر المتمرس التي يتخذها مقدار شعوره المتبدل تجاه الحياة ، ومدى رغبته في التدمير .

في احدى الصور القديمة نرى (جيروم) في محترفه مع الجص الكامل لـ ( العبدان ) في وضعية الوقوف ( الشكل ٢ ) ، ويمكننا ايضا رؤية موديل الجص في الخلفية ، اذ ربما كان (جيروم) يعمل في التمثال بنفس الوقت الذي كان يعمل فيه باللوحة الزيتية « بوليس فيرسو » مع الموديل نفسه وبالأزياء نفسها ، لقد اتمت اللوحة في عام ( ١٨٧٤ ) ، اذا فليس من المستغرب ان يستغرق التمثال اربع سنوات اضافية لصبه وعرضه ، ( عرض التمثال في عام ١٨٧٨ ) .

ان موضوع التمثال اكثر قسوة من اللوحة لان الوجه المغطى جعل تهديد الموت ، يبدو اكثر تعبيرا وتأثيرا ، وتبدو وقفة المنتصر قاسية حتى انها لتهزنا دون ان نرى تعبير وجهه ، وهذا بالتأكيد تقبض التفسير البطولي في العصور القديمة ، ان ( جيروم ) يدعم ( الواقعية ) بالاعتماد على وصف الوقائع ، وذلك في الملاحظة التفصيلية للزي وعلم التشريح وايضا باظهار كيف ان القتال قد انتهى الي انتصار احد المقاتلين ، وذلك بوقوع العبد لان شبكته قد علق تحت بحزام المنتصر القدير .

لقد اعتقد طويلا بان ( النسخة البرونزية ) ذات الحجم الطبيعي للتمثال ، والتي عرضت في ( معرض العالم ) لعام ( ١٨٧٨ ) ، قد فقدت ، ولقد اكتشفت هذه النسخة وهي محصورة داخل نصب تذكري ( لـ جيروم ) ، الذي اقيم في عام ( ١٩١١ ) في حديقة ( اللوفر ) في ( رو دي فولي ) ، ولقد اضاف صهر ( جيروم ) ايمى مورو الي العمل تمثال ( جيروم ) وذلك في محاولة مقصودة لتقليد صورة المحترف ، ولقد تم تحت رعاية وزارة ( مالرو ) نقل النصب التذكاري

لقد عرف ( جيروم ) العديد من النحاتين شخصا وقد عمل معه بعض النحاتين الاخرون كزملاء في ( المدرسة ) ، ومن بينهم ( ايوجين فريميت ) الذي كان من اعز اصدقاء ( جيروم ) الحميمين ، منذ ايام الدراسة ، وهو الذي شجع ( جيروم ) على ان يصبح نحاسا ، وقد اعطاه دروسا في التجسيم واستعمال الادوات ، وبالإضافة الى ( يوجين فريميت ) فانه يعرف نحائين آخرين جيلا ، منهم : ( اوجست بلوتولدي ) الذي ذهب معه في رحلة الى شمال افريقيا عام ( ١٨٦٥ ) ، كما انه كان جلوا له لفترة قصيرة . قال بعض اصدقائه ، بان ضعف البصر كان من اسباب اتجاه ( جيروم ) الى النحت ، ان نحتة كان تفصيلا لرسمه ، واعتقد بان هذا الاتجاه لم يكن تبديلا مفاجئا في العقلية ، ولكنه كان نتيجة مباشرة لاهتمامه في علم التشريح والشكل ، اضافة الى دهم وتشجيع اصدقائه النحاتين .

### التماثيل الضخمة :

« العبدان » : لقد شاهد الناس القطعة الاولى من هذا التمثال ، الذي استلهمه ( جيروم ) من احدى لوحاته ( بوليس فيرسو ) ، وقد عرض في المعرض العالمي في عام ( ١٨٧٨ ) ان لوحة ( بوليس فيرسو ) التي استلهم منها التمثال ، لم تكن معروضة في المعرض الفني ، ولكنها كانت معروفة في جميع انحاء العالم من خلال ( الحفر الضوئي ) لهذا العمل ، ومن خلال الصور المطبوعة من قبل ( جوبيل وشركاه ) ، ولقد كانت هذه هي اللوحة الثانية التي تتكلم عن العبودية ، فاللوحة الاولى كانت ( ايف سيزار ) ، التي عرضت في المعرض الفني لعام ( ١٨٥٩ ) ، والموجودة الان في جامعة يال ، وعلى الرغم من شهرة الاولى ( ايف سيزار ) ، فقد شعر ( جيروم ) ، فيما بعد ، بانها لم تكن كاملة من ناحية التفاصيل الانثوية ، وقد استغرق ( جيروم ) في انجاز هذه اللوحة عما يزيد عن عشر سنوات .

### لقد كتب يقول عنها :

— [ ايف سيزار ، لم تكن دقيقة لعدة نقاط تاريخية ، فقد كان العبدان شخصان مميزان لا يشبهان جنود ذلك الزمان اطلاقا فقد كان لهما درعا غريبا وضخما ، واسلحة دفاعية ، وهجومية ، ذات شكل خاص جدا ، ان القضية هنا هي ضرورة الصدق في التفصيل ، لانه يضاف الى المظهر الخارجي العام ويمنح الشخصيات مظهرا همجيا وحشيا غريبا ] .

وعن « بوليس فيرسو » [ يشعر بانها كانت افضل اعماله :

— [ لماذا ؟ لانه كان في متناول يدي كل الوثائق التاريخية المطلوبة . وذلك نتيجة لبحني الطويل ،



وقفة ( فرانس هيراكوليس ) الرسم الهليني المشهور للبطل .

### التمائيل الزخرفة :

#### « تاناجرا »

المجموعة التالية من التماثيل التي تحظت سابقاتها هي الأعمال الزخرفة ، كان أول تمثال ملون لجيروم ( تاناجرا ) ، الذي عرض في المتحف الفني لعام ١٨٩٠ وفيها يرى نفس ( الموديل ) مرة ثانية ، تجلس هذه المرة ، في قناة صغير وفي يدها تمثال ( تاناجرين ) صغير مقلد ، التمثال موجود الآن في ( اللوفر ) وقد اختفت معظم الألوان الطبيعية ، تقريبا ، وتبدو اليوم البشرة بيضاء ، وبقي محافظا على بعض ألوانه فقط في الشعر والشفتان والحملتان .

ان اكتشاف آلاف التماثيل الطينية الصغيرة الملونة في ( تاناجرا ) من قبل فريق الاثري الفرنسي في أواخر السبعينات من القرن الماضي قد أثمر العالم بأسره ، وذلك بكمية ونوعية الموجودات المكتشفة ، وإن مادة الموضوع قد قدم الالبات لشعبية مواضيع الحياة اليومية في الفن القديم ، وهذا لم يحم اللوحات الزيتية المبكرة ( جيروم ) لمواضيع الحياة اليومية الكلاسيكية خلال فترة اغريقته الحديثة فقط بل وشجعه أيضا لزخرفة تماثيله الخاصة .

يسلمو ( الشكل الخارجي ) للتمثال المزخرف ، ملائما ، والتشريح مدروس وغير مثالي ومن ثم فانه يتخذ وضعية تسلسلية ، يدرك المرء التنظيم الجمالي في التمثال بالإيقاعات المتحركة للمجموعات الهرمية المتناسقة للكتفان والوركين والفخذان ، ولربما كان التمثال مؤثرا قليلا عندما كانت الزخرفة حديثة ، يوجد في ( متحف الرواد ) في ستوكتون ( كاليفورنيا ) ، لوحة زيتية كان ( جيروم ) قد صور نفسه فيها ومعه ( موديله ) أثناء العمل في تمثال ( تاناجرا ) بمتحفه ، وعلى الحائط علق لوحات زيتية أخرى له ، ( الجماليون وحالاتها ) والموجودة الآن في ( متحف مترو بوليتان ) تبدو بشرة جسد جالاتيا ، في اللوحة الزيتية ، متوردة بدنها المندفع وكأنها تحولت من قطعة رخامية ، الى كائن بشري ينبض بالحياة ، ان العودة المستمرة لهذا الموضوع والى جمع كل اجزائه الرئيسية في صورة ( الجماليون ) ، وفي لوحة زيتية قماشية ، لرسامي الفخار تحت عنوان ( التلوين هو نفس الحياة في التمثال ) ، تبدي كيف اخذ ( جيروم ) بشكل جدي ، الحادثة السابقة في تلوين الرخام ، لقد شعر بوضوح بانها كانت خطوة نحو الواقعية والعصور القديمة .

#### بيلاوتا :

في المعرض الفني لعام ( ١٨٩٠ ) تقدم جيروم خطوة

من أجل تجديد بناء الخندق المائي ، وقد أعيد من جديد وسيعرض غريبا في متحف ( اوديسي ) الجديد في باريس ، في الصور القديمة بدت النسخة البرونزية ضخمة جدا لما فقد كان يعتقد طويلا بأن ( العبدان ) اللذان كانا في النصب التذكاري ، شكلا مصغرا لـ المجموعة الشهيرة ، حتى اكتشفت علامات المسبوكت في عام ( ١٨٧٨ ) لـ ( العبدان ) ، وعام ١٩١١ لتمثال ( جيروم ) .

#### أناكريون :

كان تمثال ( جيروم ) الهام التالي ( أناكريون ) ، الذي عرض بالحجم الطبيعي الجصي في المعرض الفني لعام ١٨٨١ ، وتوجد النسخة الرخامية في ( كليبتوتيك ) في ( كوينهاجن ) و ( لندن ) ، وقد صدر هذا العمل حديثا في أربع نسخ برونزية بأحجام مختلفة ، وعلى الرغم من التفاصيل الواقعية فان الموضوع ( الكلاسيكي ) جعل العمل مقبولا بسهولة ، ان التراكيب المتباعدة للاندوات التقليدية تبدو دقيقة ومؤثرة ، الفرو والكتان والصوف ، وعضلات الذراعين المعجوزان لـ ( أناكريون ) قد وضعت بجانب اوصال الفتاة الشابه المثلثة ، تعطي هذه الصفات المميزة اعجابا ، حسبا ، متكلفا للاشكال البرونزية المصفرة ، والانعام بالحوية لسطح الرخام ان النسخة الرخامية الكبيرة ، الموجودة الآن في ( كوينهاجن ) و ( لندن ) والتي ترفع ( ٧٤ ) انشا تأخذ مظهر القوة ، بسبب ضخمتها الهائلة ، التي لا تظهر في النسخ المصفرة ، لان القوة بتجل في هذا العمل بضخمته وتحقيق ( جيروم ) الناجح للحركة الاملية ، وذراعا ( أناكريون ) اللتان تطوقان الفتاة .

#### أومفيل :

لم يعرض ( جيروم ) لمدة ست سنوات أي قطعة نحتية هامة ، وفي خلال هذه الفترة الفاصلة انهم مع مساعد له ستون لوحة زيتية على الأقل . ومن بين هذه اللوحات الستين ، احدى اهم رواياته ( المسيح الشهيد ) الكبيرة ، ولوحة ( المصلي الاخيرة ) اللتان كلف بهما من قبل شخص ، يدعى ( والتيرز ) قبل عشرين سنة ، وفي المعرض الفني لعام ( ١٨٨٧ ) عرض أخيرا تمثالا رخاميا ( أومفيل ) الموجودة الآن في ( متحف جاري ) في فيسول ، اللبدان كوين و ( الملكة ليديان ) اللتين استبدلها هيرقل كمقاب له ، تراقبه بعث ولهو ، وهو واقع تحت تأثير سحرها ، ويبدو وكأنه ذاهب ليقوم بأعمال المنزل ، يبدو جسدها رائعا ومدهشا ، والافلات من قيد المثالية ، هناك طريقة وحيدة ، وهي استعمال أكثر « الموديلات جمالا » لقد عملت هذه ( الموديل ) مع جيروم لمدة تزيد عن العشر سنوات ، وكلنت قبلها عشيقه ( رومر ) لكن عائلته كانت تصر على انها احدى ( حفيداته ) في التمثال يوجد شيئا طريفا ، وهو وضعيتها التي تحاكي بها

تبدو في اللباس الملف كدوامة ضخمة تتجلى للعيان عند أسفل قدمي التمثال ، وفي الكوبرا المرتفعة من القاعدة .  
**ماري ماجدالين :**

ان كل هذا التبذير التقني ، في تمثال ( بيللون ) لا يكاد يذكر بالنسبة للتمثال الصغير ( ماري ماجدالين ) المزين بملابس المهنة المبهجة لعاهرة جنوب افريقية ، نراها تقف خارج بوابات ( القدس ) تحيي المسيح عند دخوله المدينة في ( بالم ساندي ) ، اننا نستنتج هذا التفسير للتمثال ، من لوحة ( جيروم ) الدخول الى ( القدس ) في عام ( ١٨٩٢ ) الموجودة في ( متحف جاريت ) في فيسول ، لان العاهرة نفسها ، قد رسمت في الزي نفسه ، الذي تلبسه في التمثال ، قبل بوابات القدس .

البرونز مطلي بالذهب ومزخرف ومصبوغ ، ومرصع بالاحجار ، ان الزي يجعل العمل اشبه بجوهره هو هذا التركيب للالوان الفخمة ، والتفاصيل الدقيقة ، والتراكيب المتباينة ، وتبدو البراعة في تقدير ( ماجدالين ) في زي منقول بدقة لموس القرن التاسع عشر في الشرق الادنى ، على الرغم من عدم الدقة من الناحية الاشارية .

#### لاعب الكرة :

كان تمثال ( لاعب الكرة ) ، الذي عرض في المعرض الفني لعام ١٨٩٢ ملون بشكل مبهج ، الا أن زخرفته في الوقت الحالي ، قد بهتت ما عدا مناطق قليلة ، أكثر الاشياء جمالا في هذا العمل هي التفاصيل الواقعية ، وذلك في حركة عظام الظهر تحت البشرة وهي لاوية جسدها ، يبتهج ( جيروم ) في عرض هذه الوضعية ، ويبتهج أيضا في الجسم الرائع للموديل ، يميل ( جيروم ) الى الاخذ بعين الاعتبار تراكيب العضلة والمناطق البدنية ، لقد وضعت الزخرفة من قبل النقاد في ذاك الوقت على كونها ( اقرب من الحد الفاصل للواقعية المسموح في الفن ) .

ان اللعبة التي يلعبها التمثال هي من اختراع ( جيروم ) اذ انها لم تكن موجودة في العصور القديمة ، الفكرة تبدو في الرجوع الى قضية الموضوع للاغريقية الحديثة ، وفي المجموعة التي قادها جيروم في منتصف القرن الماضي ، هذه المجموعة احبت رسم مشاهد الحياة اليومية مقحمة في العصور القديمة ، ان وضعية التمثال هي وضعية الالتواء المضاد الذي يعشق تصويره بشكل ، خاص انها شبيهة بوضعية ( جالاتيا ) والتمثال الصغير ( باتشيبا ) الذي اصدره ، في نسخة برونزية كبيرة عام ( ١٨٩٤ ) تبدو الوضعية الغير المريحة بارزة بوضوح من قبل ( جيروم ) لانها تعرض تأثيرا ممتعا للجسم الذي يحتوي على الهيكل والعضلات والبشرة ، اضافة الى مهارته في صوغها معا .



جيروم وموديله

الى الامام في محاكاته العصور القديمة ، لقد اعد الى الحياة تقنية فن النحت الذهبي الضخم ، وذلك في تمثاله ( الراقص العجوز ) المصنوع من العاج ، والرخام الملون ، والملحقات البرونزية ، وبعد سبع سنوات عرض في المعرض الفني لعام ( ١٨٩٧ ) عملا مذهلا أكثر طموحا ، مما جعل ( ايفلين واف ) يسميه ابداعا واثرا فني ، وهو تمثال ( بيللونا ) الذهبي الضخم بالحجم الطبيعي مزين بالمجوهرات في البرونز والعاج ، الموجود الآن في ( بارك بطوكيو - اليابان ) وهي محط انظار السياح والمارة ، اللباس مصنوع من البرونز ، بينما صنع الذراعان ، والقدمان ، والرأس من العاج ، ولنحت الاجزاء العاجية استاجر ( جيروم ) فنانين مشهورين ، وكان فخورا جدا باستعماله أحدث التقنيات انعلمية لاختراع الاجزاء المختلفة مع بعضها البعض ، وقد اعتبر العمل انتصارا تقنيا بالاضافة الى كونه محاكاة للعصور القديمة ، وفي العمل اجزاء رائعة



والاعمال التي طورت مهنة ( جيروم ) كنحات هي اعماله في التماثيل المفردة الكبيرة والمجموعات المنفذة بالبرونز والرخام وهي الاعمال الرئيسية لجيروم ذات المواضيع الكلاسيكية ، لكنها ومن وجهة نظر الواقعية ، تبدو حديثة ، من حيث طريقة تأثيرات ( الجسم ) التي تقدم كتفاعلات للبشرة واللحم والهيكل العظمي ، كل هذه الاعمال لها مواضيع وافكار لنفخ الحياة فيها ، وليس فيها تقديم بسيط أو تجريدي للجسم في حد ذاته ، وعلى الرغم من الخبرة ، لدى جيروم فان بعضها أكثر تقليدا لعماله .

### البرونزات الفروسية الصغيرة :

أنجز ( جيروم ) ، في التسعينات من القرن الماضي ، سلسلة من التماثيل الفروسية لصها بالبرونز ، لقد اختار الابطال العسكريين ، لكل هذه السلسلة ، أمثال ( نابليون ) و ( لواشنطن ) و ( قيصر ) و ( فريدريك الأعظم ) وحتى ( تيمورلنك ) رئيس عصاة التتار في القرن الرابع عشر ، كانت صور الوجوه والبرازات الرسمية ، والاشياء الكمالية ، دقيقة قدر الامكان وتظهر ملاحظات جيروم الدقيقة ، مدى قرآته الواسعة ، وذلك للبحث عن أزياء وشخصيات مواضيعه ، حتى أنه كتب لتلميذه السابق ( فيدستشاجين ) في ( لينفراذ ) و ( بموسكو ) ، لأخذ النصيحة حول زي ( تيمورلنك ) وأرسل له هذا الرسام الروسي الملابس الحقيقية التي كان يلبسها رجال قبيلة سهول آسيا المتوسطة ، والتي كان يلبس ( جيروم ) موديله منها . في هذه الاعمال حاول ( جيروم ) ان يعطي اشارة خفية لشخصية التمثال ، وجزءا من بيئته ، كما نرى في ( قيصر يعبر الروبيكون ) و ( نابليون ) من قبل ( تايين ) ، وطورت من قبل ( زولا ) .

### التماثيل الراسية :

أنجز ( جيروم ) سلسلة من التماثيل الراسية ، خلال التسعينات من القرن الماضي ، معظمها للرجال ، لقد كانت كلها أعمالا كلف بها ، لذا كانت كلها أعمالا موضوعية باردة الى أبعد الحدود ومتواضعة ، جدا ، لذا فانها أهملت ونسيت تماما ، توازي ، هذه التماثيل الراسية ، سلسلة الصور الزيتية لأصدقائه المنجزة في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات من القرن الماضي ، أفضل مثال عن هذه المجموعة ( لجيروم ) هو التمثال النصفي لـ ( بريثورت بلوادول ) المنظر الأساسي للامبراطورية الثانية ، وعضو المعهد وتعهد المعهد ، بعد وفاته . باقمة تمثال له للمكتبة ، ولكن بعدما تراجعت شهرته نقل التمثال النصفي للحفظ في ( متحف جاكومار أندريه ) ، ومن ثم حفظ في متحف ( كوند ) في ( تشانتيلي ) .

مثال آخر عن هذه المجموعة ، التمثال النصفي ( ليلويس ، بير ، ميشيل ، دينيرل ) ، الذي فقد ضمن قطع التماثيل الكثيرة في أوبرا باريس . لقد كلفه به مصمم مسرحي ، وذلك لدركور البناء في عام ١٨٩٢ . لا يبدو التمثال ، للوهلة الاولى ، مهيبا ، لكن البشرة تبدو ناعمة جدا وموافقة ويظهر الفحص القريب كيف جعلت طريقة التأمل عبر وجنتاه وأنفه وهناك أيضا تمثال ( برونزي ) جميل لصديق ( جيروم ) بـ هـ . ( روسو ) ، الموجود في متحف ( ايثرو ) ، ونرى في التمثال لسمة سوداوية .

ومن أفضل التماثيل الراسية ، ضمن هذه السلسلة ، تمثال ( جينرال كامبريلز ) ، القائد الذي فشل في حماية منزل ( جيروم ) الريفي خلال حرب ( ١٨٧٠ ) التمثال معروف بالجص فقط ، وقد حفظ في بهو المتحف الحربي في باريس ، وربما يكون مفقودا الآن ، الرأس مبسط بشكل مذهش في الكتل المستديرة البارعة ان طوق القميص من الامام يرفع الطبقة الشحمية تحت الذقن الى الاعلى ، ومن الخلف تبدو الطبقة الشحمية للعنق الخلفي معلقة ( فوق طوق القميص ) ، وقد عبر ( جيروم ) عن الجرح الخطير ، الموجود في جمجمة الجنرال ، بدقة بفجوة صغيرة ، ان الصورة تبدو انعكاسا للذكاء وروح الدعابة اللتان كانتا يتحلا بهما الجنرال .

تبلغ السلسلة أوجها في زخرفة تمثال (ساورة بيرنار) النصفي ، ان التظليل المغمم بالحويوة للرخام ، والبشرة ، والشفتين ، والعينين ، والفم ، والشعر ، وأيضا على الرغم من الشكل الشبيه بالتأمل التراجيدي عند القاعدة ، كل هذه الامور ، تعطي للعمل حضورا قويا ، كانه يعيد هذه المثلة المسرحية الى الحياة ، ( وطبعا هذا الكلام قبل أن تبتهت الالوان ) .

لقد صورت هذه التماثيل الراسية بدقة ، الخبرة في علم التشريح والصدق في التصوير ، وانسجمت تفاصيل ملامح الوجه بدقة مع شكلانية التماثيل النصفية وتبدو موضوعية ( جيروم ) في طمس الذات ، ان هذه التماثيل النصفية متواضعة بحد ذاتها ، ما عدا التمثال النصفي لـ ( سارة بيرنار ) ، اذ تبدو مثل أناس عاديين مالوفين ، لا يجذبون انتباهنا ، كانت هذه الصفة الاعتيادية سمة واقعية واضحة ادركت من قبل ( جيروم ) ، وان نجاحه في انجاز هذا الهدف قد ينتج عنه عدم الالتفات الى هذه التماثيل النصفية واهمالها لقراءة القرن .

### النصب التذكارية :

من أكثر تماثيل ( جيروم ) طموحا ، كان نصبا تذكاريًا فروسيا ضخما للدوق ( دي أوميل ) ، كان



جيروم (لاعب الطابطة) جيروم (ماريا ماجدلينا)

جيروم (بيلونا)

صديقه بكثير من الحساسية ، اذ صوره مستغرقا في التفكير بالاضافة الى الرذالة .

وبينما كان يعد نفسه لياشر في النصب التذكاري قام ( جيروم ) برحلة الى إيطاليا ليرى النصب التذكارية الفروسية لعصر النهضة ، وهناك وجد تمثال (كوليوني) لـ ( فيروشيرو ) ، البندقية ، مضحكا ، لان (اثيروشيرو) بداله ، وبعينيه الثابتتين ، ساذجا في تحقيقه لمشية الحصان وتشريحه ، ويبدعه إزدراء ( جيروم ) هذا كيف انه قد قدرا لمعرفة كمقوم للفن ، وبالطبع فان معرفته بعلم تشريح الحصان والمشية كانتا غنيتان ، خلال عدة قرون ، اكثر من هؤلاء النحاتين في عصر النهضة ، ومن الواضح انه كان مهتما جدا بالدقة التي يحكم بها على الفن برمته بالمقاييس التشريحية الصحيحة .

#### الحزن :

واهو نصب تذكاري شخصي اقامه ( جيروم ) لقبر

هذا الدوق ارستقراطيا عجوزا ، وقائدا فذا ، وجامعا للتحف الفنية ، ولقد نفى مرتين من قبل حكومات مختلفة وعندما توفي ترك قصره ومجموعاته الفنية لمدينة ( تشانتيلي ) في متحف ( كوندي ) الحالي ، وكعرفان للجميل كلفت الحكومة اقامة نصب تذكاري احياء لذكراه ، وقد اختير ( جيروم ) لهذا العمل ، كونه كان صديقا حميما للدوق ، فصمم تمثالا فروسيا ضخما فوق قاعدة مرتفعة محاطة بنقوش بارزة على جانبيها لمركة الدوق المشهورة جدا ، وقد ازيع الستار عنه عام ( ١٨٩٩ ) .

وكما نرى من التفصيل الجصي ، فان الرأس مصور ببساطة في كتل اكبر من المعتاد بحيث يمكننا رؤيته بوضوح عن بعد . هذه النظرة اثرت تأثيرا كبيرا في تصوير الحصان لان كتله كانت كبيرة وواضحة ، لكن الشيء الملاحظ فيها هو افتقاره الى ( التمثيل المسرحي ) الذي كان يرافق عادة النصب التذكارية الفروسية ، حتى في القرن التاسع عشر ، وقد رسم ( جيروم )



عائلته ، بعد وفاة ابنه ( جان ) ، في عام ١٨٩١ ، وكان الضريح في ( مونتميرت سيميتري ) في باريس ، لكن لسوء الحظ انشئ عليه مؤخرًا معبرا ، وجثم الحمام فوق عوارضه الحديدية ، ولحمائته ، ثم نقل النصب التذكاري في عام ( ١٩٨٥ ) الى متحف ( جاريت ) في فيسول . وعندما كان ينظف ظهر عليه غشاء أخضر جميل ، وقد قارنه الاميريون مباشرة بالتمثال الشهير للقديس ( جودينيز الاسي ) في ( ميموريال آدامز ) بواشنطن والذي أنجز أيضا في عام ( ١٨٩١ ) إن تمثال القديس ( جودنز ) مغلف بلباس أكثر غموضا وإثارة ، وأكثر خلوبا ، ولقد دعا القديس ( جودينيز ) نفسه كلاسيكيا فقبل باستخدام بعض الصور المعبره عن الرمزية ، إن عمل ( جيروم ) هنا رمزيا أيضا لكنه معتدل بمناهج الواقعية ، فرسم الوجه ، والعنق ، والبرازعان يبدو رائعا ، واللباس يبدو كلاسيكيا بشكل واف ، إلا أنه يفتقر الى الإثارة في اللباس الموجود عند ( القديس جودينيز ) .

### بول بودري :

كان الرسام الشهير ( بول بودري ) ، الذي اكتسب بشهرته في ديكوره للدار ( الاوبرا ) الصديق الحميم ( لجيروم ) ، وبعد وفاة ( بول ) في عام ( ١٨٨٦ ) طلب من ( جيروم ) من قبل اللجنة القومية باقامة نصبا تذكاريًا للرسام ليقام في منزل ( بودري ) الريفي ( لاروش سورين ) ، وقد قرر ، عند انتهاء النصب ، إقامته في ساحة قبل مدينة ( ميري ) في عام ١٨٩١ لكن للأسف الشديد فقد صهر هذا التمثال من قبل الالمان ، وذلك اثناء الحرب العالمية الثانية ، والتمثال معروف من خلال الصور القديمة فقط ، ولكن الجص ما يزال موجودا ، في بهو ( متحف نانتر ) إلا أنه من الصعب الحصول عليه ، إن الاهتمام في التفاصيل السطحية ، وفي تناقض التراكيب التي كنا قد رأيناها في قطع الازياء الأخرى ، لدى ( جيروم ) . تبدو واضحة هنا ، وحتى في الصورة القديمة للتمثال .

### واترلو :

عندما توفي ( جيروم ) في عام ( ١٩٠٤ ) ، ترك وراءه عملا غير منته ، كان قد كلف به ، وهو عبارة عن نصر برونزي عملاق تكريما لساحة قتال ( واترلو ) لكي يكون نصبا تذكاريًا للجنود الفرنسيين ، الذين سقطوا هناك وليكون موضوعا أيضا في نفس المكان الذي توفي فيه آخر جندي فرنسي ، ولقد شيد بعد مائة عام من المعركة تقريبا ، لقد عرض الجص في المتحف الفني لعام ( ١٩٠٢ ) يمكن رؤيته في صورة قديمة ، وهو في وضعية مؤسرة فوق متراس اصطناعي في ( الجراندي باليه ) . يبدو النسر طائر كبير مجروح ،

وتبدو عليه أيضا الجراحة ، ينشب أظافره في راية الانتصارات السابقة ، وهو مرتفع الى الاعلى في حالة الدفاع عن النفس ، وكما كانت عليه العادة في القرن التاسع عشر فان النصب التذكاري كانت تدفع تكاليفه من تبرع الناس ، ومع ذلك فان الاعتمادات كانت غير كافية لهذا النصب التذكاري نظرا للتصور الذي وضعه جيروم لهذا النصب ، وقد توفي ( جيروم ) قبل أن يشيده ، وقد انتهى التمثال ، وصب وجمع ، ونصب دون إشرافه ، وقد كان القالب الجصي مصفرا ، دون اتقان ، ودون عناية بالتفاصيل ، لقد أراد « جيروم » الطائر البرونزي أن يهاجم ( واترلو ) وبأجنحته المظلمة نحو السماء ، على حجر هرمي أبيض مقطوع ، القالب الجصي المصغر ، كان موضوعا أمام العمود الحجري الفرانكيتي الضخم الذي لم يوضح الصورة الجانبية للطائر ، وعلاوة على ذلك فان المحور الشاقولي للنصب كان مائلا في الزاوية الخطأ ، وبدلا أن يكون للقالب البرونزي الكبير تلك الاثارة المدهشة ، إلا أنه يمكن التفاوض عن هذا النصب بسهولة . لذا فان ما نعتبره أكثر منحوتات ( جيروم ) اشارة كان يفتقر الى هذه الإشارة .

التمثال الأخير ( لجيروم ) .

### « كورنتيا » :

في الليلة الأخيرة قبل وفاته استضاف « جيروم » بعضا من أصدقائه ليربهم التمثال الجصي الملون لـ ( كورنتيا ) الذي كان فخورا به ، كان التمثال شبه منته ، وقد وضع ( جيروم ) قالب المجوهرات للتمثال على الجص ليبري أصدقائه كيف سيبدو الرخام حالة انتهائه ، إن النسخ الرخامية ملونة على نحو هاديء ، إضافة الى تزيينها بالمجوهرات البرونزية ، وقد صنعت أيضا نسخا برونزية صغيرة ( مطلية ) بالذهب أو بالفضة ، وقد كانت أيضا مزينة بالجواهر .

يعتبر هذا العمل « لجيروم » بحق إنتصارا ، فقد جاءت كل اهتماماته مجتمعة مع بعضها البعض من خلال إدراكه لجمال الموديل ، ودقته في التفاصيل ، وقدراته على توضيح علم التشريح الى كتل وسطوح مستوية واضحة ، وإحساسه وعشقه ، لون والأشياء الداخلية ، وأيضا يعتبر هذا العمل ، في وقتنا الحالي ، على أنه ( احدى روائع الفن الجديد ) ، أنه يساعدها على فهم كيفية الانتقال الدقيق من الرمزية الى الفن الحديث .

### هل نستطيع أن نعد مآثر « جيروم » ؟ :

لقد أختيرت الاعمال التي حللناها في هذا المقال من أعمال ( جيروم ) الكلية الشاملة ، وذلك بنية إعطاء فكرة عامة عن ( جيروم ) النحات ، وأيضا إعطاء فكرة عن أسلوبه ، وفكره ، وأغراضه الجمالية ، إن



### جيروم (كورنثيا)

غالبا . ما اهتموا الصورة في رواياتهم بالمقاطع الوصفية الطويلة ، وذلك لانهم يخفون ، في بعض الاحيان ، خلف المعاني المعقدة ، تفصيلا وزخرفة داخلية ، في البداية تكون الكتل صعبة الفهم ، تكتشف ، مع هذا ، بأنها جميلة تماما ، ويبدو بادراك ( جيروم ) للحركة جيدا ، لكنه مع ذلك لم يستغلها جيدا .

غالبا ما يعتمد حكمنا على القرن ( التاسع عشر ) على خبرتنا ( رودان ) ، الذي جعلنا نعتقد بأن الشكل والتعبير العاطفي هما العنصران الأكثر أهمية في ( فن النحت ) ، وعلى العكس تماما لدى ( جيروم ) ، فان نحته مثل صوره الزيتية ، عقلاني إذ أن الافكار هي حافزته الفنية ، انها تستمد دائما على المعرفة والتفكير الجدي حول الموضوع ، إن أعماله في بعض الاوقات يصعب فهمها ، بالنسبة للمشاهدين الحديثين الذين اعتادوا على تفسير الاعمال الحديثة بشكل بديهي ، إلا أننا نصادف مثل هذه المشكلة أيضا ، لدى رؤية العديد من الاعمال القديمة .

ولقد رأينا أيضا بأن ( جيروم ) قد أدرك عاليا قدرته التقنية على الابداع في التفاصيل الانثوية ، وخاصة في

اهتمامات « جيروم » الفكرية واضحة ، فقد كان ذا ضمير حي في التصوير الدقيق للجسم الانساني ومفرما في التأثيرات الحسية المتممة بتباين التراكيب او نفخ الحياة بواسطة الاثارة الجنسية المباشرة للجمال المادي، وتبدو براعته واضحة في هذا ، وأكثر من ذلك فقد كان فنانا حريصا ورائعا ، إن الميزة الجيدة في أعماله هي في تحكمه لكل هذه العوامل متضمنة تفاعله الخاص ، وبما أن التعبير الذاتي لم يكن من ضمن اهتماماته ، فاننا لا نحتاج لان نبحت عن أسلوب تعبيري لشعوره الشخصي ، ويبدو ملحوظا ومثيرا ، بحد ذاته ، ضبط النفس وإنكار الذات في أعماله .

وكما في لوحاته الزيتية فهو في أعماله النحتية ، قد شق طريقه من ذخيرة الكلاسيكية التقليدية الى الكلاسيكية الحديثة ، وخلال هذا التطور كان هناك تنافسا بين التفصيل الفني والتركييب الواضح للكتل، ان اغناء التفاصيل هذا في تأسيس الايقاعات ، وتناقض النماذج والتراكيب ، هو أداة جمالية مساعدة في عمله، ويتوازي إهتمامه في التصوير الواقعي لسطح الأشياء مع اهتمامه في حقائق الروائيين الواقعيين لعصره الذين





جيروم (أحزن)

يستهوينا في تقنياته الواقعية التي أصبحت أدوات جمالية .

ربما لا تلاءم كل هذه السمات السلبية أذواقنا اليوم ، أو أفكارنا الأساسية في ( ما هو « الفن » ؟ ) . فربما قدرنا البعض ، وأشمازينا من البعض الآخر ، وكما اعتقد فانه يجب علينا أن نحفظهم في رؤوسنا ندرك بانهم سمات سلبية للأسلوب ( الواقعي ) لفن النحت في القرن التاسع عشر ، عندها فقط نستطيع أن ندرك فهمهم كمنجزات واقترح هذا لا لاحترام جيروم فقط ، ولكن أيضا ليساعدنا على تقديم الاعمال العديدة لقرن التاسع عشر التي ما تزال موجودة بيننا ، وذلك قبل أن تضيع نتيجة الإهمال ، أو حتى نتيجة العداء لهذه الاعمال .

ويتوجب علينا ، بالنسبة ( لجيروم ) أن نعتبره ترشيح في قائمة نحاتي ( القرن التاسع عشر ) ، إذ ليس هناك أسماء كافية يمكن وضعها في هذه القاعة لاساتذة قديرون .

عن مجلة ( فن )  
شهر شباط ١٩٨٦

خبرته التشريحية ، كما أننا فهمنا وادركنا هذه الاهتمامات في فن النحت لعصر النهضة ، فلماذا إذا نهملها ونسخه منها في أعمال فنان القرن التاسع عشر ، إن الحجة الواهية هي ( هذه الاهتمامات كانت جديدة في عصر النهضة ، اللهم إذا لم تكن هذه الحجة خالية من أي معنى ) .

لم تكن اللراية حول العصور القديمة وعلم التشريح كاملة في القرن السادس عشر ، لكن خلال القرن التاسع عشر ، عمل بأحكام ، جديدة في كلا هذين الحقلين ( العصور القديمة ، علم التشريح ) ، تماما كما استمر العمل بها في عصرنا الحالي .

لقد شارك ( جيروم ) اهتماما آخر لعصر النهضة وذلك في جعل التحسين التقني ، للمصبوبات البرونزية ، صورة جمالية ، لهذا يمكن القول بأنه استغل تقنيات الصب الحديثة في المواضيع التي قدمها في تماثيله البجسية ، في البداية ، تهرنا زخرفته لتماثيله الرخامية ، لكنها ، ومع ذلك ، تبدو سمة تقليدية لفن النحت في معظم الفترات . فنحن ما زلنا غير معتادين على رؤية التماثيل الملونة لكننا حين نرى ( كوريشا ) أن جمالها

# لويس فرانسوا كاساس

١٧٥٦ - ١٨٢٧

ورحلته

إلى

سوريّة

جان غوليه

ترجمة: فريد جحا

الاهداء:

الى ذكرى صديقي ، الدمشقي ، العزيز  
جداً على قلبي ، الدكتور كاظم داغستاني

مقدمة:

التقيت اسم ( لويس - فرانسوا كاساس )  
Louis François Cassas منذ اربعين عاماً ، عندما

كنت أقوم بأبحاثي تمهيداً للاعداد رسالتي عن ( فولني ) (١) ،  
ومنذ ذلك التاريخ لم أتوقف عن جمع المصادر والوثائق  
عن هذا الفنان الذي نسيه الناس ، جوراً وظلماً ، والذي  
يبدو لي ، بعد النظر في نتاجه ، واحداً من أهم ممثلي  
فكر عصر الانوار ، وواحداً من هؤلاء الذين أسهموا ،  
أحسن الاسهام ، في تعريف الغرب ، بالاهمية البالغة  
لسوريا العربية ولتراثها الاثري من جهة ، ثم بجمال  
مناظرها الطبيعية من جهة أخرى .

وليس من الممكن في الوقت القصير المخصص لالقاء  
بحثي ، أن اتبع ، بالتفصيل سيرة حياته لذلك سأكتفي  
بالاشارة الى خطوطها العريضة ، التي تضعه في سياق  
التاريخ ، وسأهتم ، من بعد ، وبصورة رئيسة ،

\* بحث اعده بالفرنسية ( جان غوليه ) لندوة ( الشرق العربي  
والانوار ) التي اقيمت في مدينة اللاذقية بين ٩/٢٩ و ١٠/٢٩ ١٩٨٦

بوصفه الطريق الصحيحة التي سلكها في رحلته في  
سوريا (٢) ، ثم أشير أخيراً ، مع شرح موجز يعرفنا  
جيداً بوجوه فلسفة الانوار المتعددة ، الى بعض من  
صوره الأكثر ادهاشاً ، وإلى ( رحلة مزودة بالصور في  
سوريا وفينيقيا وفلسطين ومصر السفلى ) (٣) .

- ١ -

ولد لويس فرانسوا كاساس

في أوائل حزيران من عام ١٧٥٦ (٤) في قصر ( آزى  
لوفرون ) ، وهي قرية في جنوبي ( التورين ) على حدود  
( بيري ) (٥) ، لاب يدعى ( أونوريه كاساس ، المهندس )  
المستخدم لدى مالك القرية ( الماركيز دوغاليفيه ) ،  
الذي أوظف الابن في عام ١٧٧٤ ، وبعد أن لاحظ ميول  
الرسم لديه ، كاتباً ، رساماً في مكتب مهندس الابراج  
( ديفريش ) ، الذي كان على صلة وثيقة بالاستقراطية  
الباريسية ، ديفريش هو الذي أرسل مستخدمه الى  
الدوق ( روهان شابو ) ، الذي هيا له حضور دروس  
الرسم لدى ( لاغرونيه دفيان ) ، ثم أرسله الى ايطاليا  
في عام (١٧٧٦) ، وبعد اقامته في روما و نابولي رحل  
الى ترينستا في عام (١٧٨٢) ، وزار النمسا والمانيا (٦)  
ولما عاد الى باريس في عام (١٧٨٣) قدمه ( روهان  
شابو ) الى الكونت ( شوازول غوفيه ) الذي كان  
يستعد للسفر سفيراً لفرنسا في القسطنطينية . وهنا  
تبدأ الرحلة في الشرق ، والتي سأحدث عنها بعد  
قليل ، ثم مكث بعد عودته من سوريا ، في روما ، حيث  
تزوج وبقى هناك من عام (١٧٨٧) حتى عام (١٧٩١) ،  
عندما استقر في باريس ، التي اعتنق فيها أفكار الثورة  
التي أفسدت علاقاته ( بشوازول ) المهاجر فاراً من  
وجهها الى روسيا ، والذي احتفظ بنتائج كاساس  
مدعياً أنها له ، الا ان لجنة السلامة العامة قد شجعت  
بفضل رعاية ( فولني ) و ( دافيد ) ، على نشر رسومه  
وأتمام تصحيحاته عن الابنية الاثرية القديمة (٧) ،  
المخصصة لتعليم فن العمارة (٨) ، ولقد أكمل عمله ، في  
عهد الملكية العائدة ، مفتشاً في مصنع ( الغوبلان ) ،  
ومات في فرساي يوم ١٨٢٧/١١/٢ .



ولندقق الآن في الطريق التي اتبعها كاساس في رحلته في الشرق ، لقد أنشأت صلة له بالكونت شوازول غوفيه (٩) الذي كان يريد أن يجعل من سفارته الى ( تركيا ) مهمة علمية وثقافية ، لا سياسية فحسب ، لذلك اصطحب معه فنانين هما ( كاساس وهيلر ) ، وشاعرا ( بوليل ) ، ومهتمين بالهلينية ( كالفارس آنس دونوبون ، ونوفيل ) ، وفلكيا كذلك هو ( توندو ) .

ولقد اعتمدت ، من أجل إعادة وصف رحلة كاساس السورية ، على رسائله الى مستخدمه الاول المهندس ( اينان ديشريش ) (١٠) ، التي نشرها مع اخطاء في التاريخ ( دومونسيل ) (١١) ، وكذلك على رسالتين طويلتين لكاساس الى ( شوازول غوفيه ) اللتين اعتقد انهما غير منشورتين (١٢) .

غادر السفير وحاشيته مرفا ( طولون ) في مساء الرابع من آب (١٧٨٤) ، ووصلوا في التاسع منه الى ( مالطا ) كتب « بعد أن بقينا اربعة ايام او خمسة في مالطا ، انطلقنا الى الارخبيل اليوناني ، حيث التقينا قبودان البحر العثماني الذي حيا السفير ، ثم اقمنا معه صلوات ما ، وارسلنا اليه بعض المرطبات » (١٣) .

ثم قادت رياح غير مؤاتية السفينة نحو ( اثينا ) حيث امضى كاساس يومين في « نوع من الاعجاب الدهش » وقادته الرياح غير المؤاتية بعد البيرة الى ( ازمر ) ، ولم تدخل السفينة الدردنيل الا في ١٥/١١ ، لتلقي مراسيها في مرفا ( القسطنطينية ) في الثالث والعشرين منه ، « لا شيء انبل ولا اعظم من هذا الذي نراه » انها مدينة « اعتقدنا انها عاصمة الدنيا » . الا انه لم يكد يصل حتى رحل . « وصلت لكي اقوم برحلة اخرى . سارحل مع الحراقة ( لابلويت ) لاجوب سواحل سوريا ومصر . سارحل في مدى يومين او ثلاثة » (١٤) .

وهكذا غادر ( القسطنطينية ) في الثلاثين من تشرين الاول ، فوصل ( ازمر ) في الرابع من تشرين الثاني ، بعد اعاصفة بحرية عنيفة ، حملت صاري شراع مقدمة السفينة ، وتطلبت الاصلاحات نزولها الى مرفا ( ازمر ) واقامتهم فيه ثلاثة وعشرين يوما ، استفاد منها ( كاساس ) لزيارة أطول مدينة ( افسوس ) ، ثم غادرت لابلويت ( ازمر ) في السابع والعشرين من تشرين الثاني باتجاه ( الاسكندرون ) ، فوصلتها بعد رحلة استغرقت خمسة عشر يوما ، ذلك أن ( كاساس ) يسجل أن حالة الطقس لم تكن ملائمة للسفر في هذه المنطقة من المتوسط ، وهكذا نزل الى الساحل السوري لأول مرة ، في العاشر أو الحادي عشر من كانون الاول ، وفي مدينة

( الاسكندرون ) ، ومن هناك ذهب ، عن طريق ( انطاكية ) و ( بيلان ) ، الى ( حلب ) ، فوصلها بعد ثلاثة ايام ، حلب التي ( ادهشه سمو سلوك سكانها وعاداتهم وجمال البستهم ) ، ثم أبحر ، في نهاية كانون الاول ، او مفتتح كانون الثاني من عام ( ١٧٥٨ ) ، من الاسكندرون عازما على السفر الى ( الاسكندرية ) عن طريق طرابلس الشام في سفح جبل لبنان ، و ( صيدا ) و ( صور ) الشهيرة ، الا أن رياح الجنوب كانت متواصلة وعنيفة ، بحيث اجبرت السفينة على أن تراجع القهقري ، لتلقي مراسيها في ( لارنكا ) يوم التاسع من شباط ( ١٧٨٥ ) ، الا أنه أعاد محاولته ، ونجح في هذه المرة في الوصول الى ( الاسكندرية ) الا أنه قرر ، أسفا لعدم زيارته ( القاهرة ) بسبب الامراض المعدية التي كانت تجتاح العاصمة المصرية ، قرر العودة الى ( قبرص ) حيث يغدو من السهل عليه الذهاب الى ( طرابلس ) مستانفا جولاته عبر سوريا (١٥) ، وهنا حدثت بين منتصف نيسان ، ونهاية تموز من عام ١٧٨٥ ، زيارته لبلبك وتدمر ، واليكم قصة هاتين الرحلتين كما قصتها على شوازول غوفيه .

« غادرت طرابلس في التاسع من نيسان ، مزودا بتوصيات تفضل بتزويدي بها السيد ( ادوافواز ) لمعارف له في مدينة ( حمص ) التي تقع على الطريق الى ( تدمر ) والتي تبدأ قريبا الصحراء ، ولم يعرف ، الذي حملت اليهم رسائل التوصية ، المخاطر التي كان علي أن اجتازها ، فتركوني أرحل ، من دون فريق حراسة ، لقد اكتفوا بتزويدي بالمؤن الضرورية وبعض الهدايا الى شيخ ( القريتين ) التي تقع في منتصف الطريق الصحراوي الذي يقود الى ( تدمر ) ، وبعد أن مررت بالعقبات ، المحتملة للقائي البدو ، وصلت الى القريتين ، بعد أن نجوت من مخاطر عديدة ، لانني كنت أرتدي ثيابا بسيطة تظهرني بمظهر البائس ، ولقد تعرفت ، في هذه القرية الصغيرة ، جميع الصعوبات التي ستعترضني عندما سأواجه الى تدمر ، الا أنه لم يكن هناك من شيء يمكن أن يثبط عزيمتي ، أو يرادني عن غايتي ، ولانني لم أكن أحمل المال الكافي ، ولا الهدايا المناسبة ، فقد عدت الى حمص لاعد بعض الضروريات اللازمة لاجتياز الصحراء مرة ثانية ، ولاعود من جديد الى ( القريتين ) حيث لقيت ترحيبا أشد حرارة من شيخها ، الا أنهم خوفوني من عواقب هذه الرحلة ، التي تنتظرني . [ ولقد تخليت ، بالفعل ، عن مشاويتي ، في اللحظة نفسها التي تقدم الي فيها خمسة عشر فارسا عارضين علي أن يرافقوني ، ومتحدثين عن شجاعتهم وبأسهم ] ١٠ .

أمضيت يومين من الحر في جو الصحراء ، حتى وصلت الى ( تدمر ) ، التي يصل اليها زائرها عبر واد ملوء بالمقابر التي احتفظت غالبيتها بحالتها القديمة ،



## مشهد من حصص مع قلعتها

وبعد هذا الوادي ، ها هي ذي الجبال تنفرج لنكتشف اطلال هذه المدينة الشهيرة الرائعة ، لا شيء ادعى للاندماش والذهول من هذه النظرة الاولى ، فلقد دهشنا ، ثم اعجبنا ، بهذه الكمية الكبيرة من الاعمدة ، والاروقة ، وبقايا المعابد ، واقواس النصر ، والابنية الواسعة الامتداد ، ثم بمعبد الشمس الذي ينتصب وسطها ، ويسيطر على الصحراء التي تشبه بحرا من الرمال ، وعندما اقتربنا ، ادهشنا مرة ثانية كمية الاجزاء المحطمة من الافلايز والطنف والاعمدة وبقايا الزخارف التي كانت تغطي الارض من محيط دائرية يبلغ طوله ميلين .

واقمت في ساحة ( معبد الشمس ) ، مع رفقاء الرحلة وخيولهم .

والح كاساس على الصعوبات التي مر بها ليبري نفسه من مهمة البحث عن الكنوز ثم قال : « الا ان فضولي العظيم لرسم مثل هذه الاشياء قد اعطاني القوة اللازمة لتحمل جميع كل ما امر بي . »

ولقد كان طريق ( بعلبك ) الذي اكثروا لي انه آمن ، المكان الذي سرق فيه اللصوص بعض امتعتي ، الا انهم لحسن الحظ ، قد تركوا لي اوراقتي ، واموالي التي احسنت اخفائها .

بقيت في بعلبك عشرين يوما كنت فيها هادئا وسعيدا . لقد رسمت وقست اهم الابنية الاثرية التي لا ينافسها في العظمة سوى اجمل ابنية العهود الكلاسيكية في روما . . .

وصلت الى بشري سعيدا بنتائج رحلتي . . . وسامكت فيها للراحة بعض الوقت .

ل . ف . كاساس

كتب في بشري - لبنان

في الحادي والعشرين من تموز من عام ١٧٨٥

ثم استأنف ، في آب وأيلول ، رحلته الى مصر ، عن طريق البر ، في هذه المرة ، مر بفلسطين التي دخلها عن طريق الجليل ، فرأى الناصرة ، والقدس ، وغزة ، وواصل من هناك الى الاسكندرية والقاهرة ، ومن هناك عاد الى القسطنطينية (١٦) فبلغها في كانون الثاني من عام (١٧٨٦) ، ودخلها حاملا محفظة اوراق تحتوي على مئتين ، الى مئتين وخمسين من الرسومات ، التي تتناول المناظر والاثار مثلما تتناول الانبياء والطرف (١٧) .

- ٣ -

وعرض نتاجه ، بعد عودته الى اوربا ، وتم ذلك في روما حيث لقي نجاحا هائلا ، واهتماما بالغا ، اننا نجد



صدي ذلك في مذكرات ( غوته ) الذي كان يطوف إيطاليا في ذلك الحين ، والذي اعجب الى حد الحماسة ، ( بمهارة هذا المعمار ) فافاد « بأن اعمال كاساس جميلة الى حد كبير . وبانه يحتفظ نحوه بذكريات جميلة ، وافكار كثيرة » ( ١٨ ) .

الا ان ما كان يهمه خاصة هو تعريف الجمهور الفرنسي بالاساسي من مهمته الفنية في الشرق ، ومن هنا كان مؤلفه ( رحلة مصورة في سوريا ) الذي عمل فيه جامدا بين عامي ١٧٩٢ - ١٧٩٩ ، وكان نشره على شكل كراسات متلاحقة ، ولقد دامت عملية النشر مدة طويلة ، ولم تكتمل على الرغم من ان لجنة السلامة العامة كانت تدعمها .

هذا الذي نملكه منها يتألف من ثلاثة مجلدات ضخمة يتضمن الاول منها التمهيد المؤرخ في باريس ، مطبعة الثورة ، شهر فانتوز للعام السادس ، ثم يقدم مخطط المؤلف الذي يلتزم به كاساس من بعد ، فالمجلدات حسب مشروعه ، ينبغي ان تتبع طريق الرحلة ، يقول : [ المجلد الاول يتضمن مناظر الاسكندرونة واطلال انطاكية ومناظر حلب الرئيسية ، ريف طرابلس الجميل ، مدينتي افاميه وحمص ، منظر الصحراء مع قوافل طويلة تحتازها ، واخيرا اطلال تدمر ، أحداث الرحلة ، الثياب ، الاعياد وعادات كل منطقة ، ويظهر ، في ذلك ، هذا الاهتمام بموضوعات جديدة جدا معروضة بأمانة يمكن استيعابها عبرها ] . و [ المجلد الثاني سيقدم لنا اطلال بعلبك الرومانية ، بعض المشاهد المأخوذة من سلسلتي جبال لبنان الغربية والشرقية التي تبدي المظهر الوحشي لهذه الجبال الشهيرة ، وينابيع نهر سانبكتوس ( قاديشا ) وشلالاته ] .

اما [ المجلد الثالث سيقدم مواقع فلسطين المختلفة ، ومصر السفلى التي ستكون جزءا من هذا المجلد ، والحق أن الكراسات المتلاحقة التي بلغ عددها ثلاثين ، والتي يتضمن كل منها ست لوحات ، لم تتبع هذا الترتيب الجميل ، إذ يظهر أن كاساس قد أدخل فيها اللوحات التي كانت جاهزة ( ٢٠ ) الا أن ذلك لا أهمية له ، فما يستوقفنا هنا هو شخصية الفنان التي تكشفها لنا اعماله الكثيرة ، هذه الشخصية التي سأنهي بالحديث عنها ، هذه الدراسة ] .

#### - ٤ -

يبدو ( لويس فرانسوا كاساس ) مثالا متميزا « لفكر إنسان الانوار » المعقدة ، انه يمتلك أولا التطلع الموسوعي للمعرفة : إنه مهندس معماري ، ورجل آثار ، انه لا يكتفي بالقيام بعملية احصاء لأبنية الماضي للاطلاع التي تمرقها ، لم يقصر دراساته عليها ، بل اعتبرها

مجرد ديكور ، أو أرضية للوحة : فلقد كان يضع دائما في مقدمة المشهد ، أناسا أحياء صورهم ملتقطة من الاوضاع المعتادة ، انه مثل فولني يولي ما يرى ويدرس اهتمامه « اذكر بأن هذا الأخير أول من فكر منذ عام ١٧٩١ بإنشاء « متحف للآزياء » ، يقدم فيه علما حقيقيا عن الانسان ولنتظر مثلا لوحاته عن ( صيدا ) أو حتى لوحاته عن ( تدمر ) أو ( بعلبك ) .

وعالم الآثار هذا يعتبر من جهة ثانية ، وبشكل خاص ، إنساني النزعة ، انه يحمل ذوق مفكري عصره العام والثقة بفضائل إدارة جيدة ، ويؤمن بالتقدم ، وبالتسامح ، يشهد بذلك شرحه للوحته عن الارز الذي يتضمن كرهه للاستبداد والظلمين وحملته عليهما .

انقل عنه قوله : [ يسترجع الرحالة الذي قطع سوريا ومصر حلالة الذكرى وسحرها ] ليقول : ( لقد رايت الاهرامات ، لقد رايت الارز ، فماذا أقول انا ؟ لمن أصف ذلك بالكلام الساحر نفسه ، ذلك ان عاطفة ثقيلة على النفس ستلي الدهشة التي ستلم بنا بعد مشاهدة الاهرام ، فكم من دموع ودماء اريقنا ودفنت في اساسات هذه الابنية العملاقة ، اما في ظل ( الارز ) فكل شيء طاهر صاف ، وكل شيء بريء ، وكل شيء سعيد سعيد . ) .

ويمتلك كاساس ايضا عاطفة رومانية تجاه الطبيعة تشهد بذلك لوحاته عن ( رأس الناقورة ) ، و ( وادي قاديشا ) ، التي يسجل انه توقف فيها مدة اطول مما وقف اسلافه لان المنظر ، كما يقول ، قد فتته سحره ، ثم ان هذا الرسام الدقيق ، يترك لنفسه العنان اخيرا ، لينطلق مع خيال جامع ، فاذا كانت ثقافته الكلاسيكية ومعاشرته المؤرخين الاغريق واللاتين تدفعانه الى التوقف امام اطلال ( بعلبك ) و ( تدمر ) للتجول والتيه فيها ، فان ابنية ( مصر القديمة ) كانت تقذف به في بحران ذهول غير عادي ، ذهول يصله بنساي موزار الساحرة ، وهو يعلن عن تخيلات اجيرار دونرفال واحلامه الاسطورية .

ولقد قصرت حديثي على صورته عن سورية الا ان اللوحتين ٩٦ و ٩٧ من رحلته المصورة تعلنان عن سوريا لية مدهشة .

تعرض اللوحة ( ٩٦ ) إعادة بناء معبد مصري : ففي قمة شرفة هائلة ترتفع فوق خمس وعشرين درجة ، ينتصب عمودان بصليان ، ويحيطان بوشن هائل ، تقف أمامه شخصيات غريبة تحرق كميات كبيرة من البخور ، اما اللوحة ( ٩٧ ) فتدعي هي أيضا ، اعطاء صورة عن ( معبد مصري ) يحمل العنوان الصريح التالي « رؤية كاساس » انه نوع من مصر الخيالية ، تجمع أمام ( اهرام ) في ، خلفية الصورة ، وستة تماثيل مصفوفة تحيط بتمثالين عملاقين للاله ( أنوبيس ) مع مسلتين متوازيتين ،



مشهد من صيدا  
مع مبانيها الأثرية

ويذكر في مقدمة اللوحة موكب راقص حول تمثال  
لاييس وسط صفين من خمسة عشر تمثالا عملاقا لابي  
الهلل، هذا هو لويس كاساس، ابن عصر كان في تعقيده،  
عصر عبادة العقل، ولكنه كان أيضا (عصر الاشرافية)،  
انه عصر (فولتير)، ولكنه أيضا عصر المؤمنين بالقوى  
الخفية التي تستطيع اخضاعنا لسيطرتها، عصر  
(سيتوس)، و (دوتيراسون) (١٧٣١)، و (دوم  
بيرنيري) و (القديس مارتن)، فالانوار، مثل الطيف  
الشمس، ينبغي ان تتفحص من اللون الذي يقع تحت  
الاجر، الى اللون الذي يعلو البنفسجي.

السلعة الخامسة من صباح الاحد ١٥/٢/١٤٠٧ هـ  
الموافق ل ١٩/١٠/١٩٨٦ م

### هوامش وتعليقات :

(١) التقى فولتي وكاساس في (يافا) وكان اللقاء هاما بالنسبة للاثنتين  
لان (كاساس هو الذي قدم لفولتي معلومات عن (تدمر)  
التي لم يكن فولتي قد زارها، وهو الذي هيا الصور للطبعة  
الثالثة لكتاب فولتي (رحلة في مصر وسوريا).

وكان (كاساس) من ناحيته قد حصل على دعم فولتي الحاسم  
لدى (وزارة الشؤون الخارجية) من اجل نشر مؤلف رحلته  
الخاصة، وانقاذ مجموعة صور، تنظر مجلة (تاريخ فرنسا)  
الادبي ١٩٥١ ص ٤٧٧ - ٤٧٩.

(٢) الذي كان مشروعا أصيلا، لان المؤرخين المعاصرين يهتمون بكاساس  
لدراسة نظريته نحو اليهود القديمة فقط، انظر (م .  
شوفاليه)، (دا . جيليه) (دراسة لصور كاساس) يبعد  
(نيتون) في تدمر كما رسمه (ل . ف . كاساس) في اعمال  
ندوة مركز بيفانيول (٩٨٥).

(٣) باريس العام ٧، ٣ مجلدات ضخمة . عن هذا المؤلف الذي

لا يزال ناقصا ينظر الوصف المفصل في (مونخ لون).

فرانسا الثورة والامبراطورية ج ٤ ص ٩٩٢ - ١٠٠٥ .

(٤) الاحاطات القليلة عنه تقول انه ولد في الثالث من حزيران كما  
ذكر (هنس بوشيه) في مجلة الفنون الجميلة مجلد (١٩٢٦)  
ص (٢٧ - ٥٣)، و (٢٢٩ - ٢٣٠) ثم تأكد لي ان الثالث  
من حزيران هو يوم عماده، ولم اجد يوم ميلاده، (فولتي)  
ولد يوم السابع من شباط عام (١٧٥٦) فيكون الانثان  
متعاصران حقا.

(٥) انظر هي الآن في مقاطعة (الاندرغربي شانورد).

(٦) انظر (دسكويكiche) ل . ف . كاساس وصوره عن ايسترياد  
الماسيا، في جويلات المعهد الفرنسي في (زغرب) رقم  
٢٢/٢١ - ١٩٧٠ - ١٩٧١.

(٧) لم يشر البتة الى الاهمية التي كانت جمعيات الثورة توليها  
للشؤون الثقافية والفكرية، ابنت هذا عندما اكتشفته في  
طبعة الكتاب الفرنسي الاول عن القواعد العربية، لفونس  
(تنظر مجلة الشرق الباريسية رقم ١٥ الفصل الثالث ١٩٦٠.  
ص ١١ - ٢٠ وكذلك الامر نفسه بالنسبة لتصاميم (كاساس)  
المعمارية.

انظر اولا اعمال جمعية السلامة العامة، المجلد الرابع عشر  
ص ٤٤٤ - ٤٥٠.

(٨) كانت مجموعة التصاميم هذه من الجص والفلين والطين المشوي  
السبب لاحياء وصفي مفصل ويبقى تاريخ هذه المجموعة  
الهامة من اجل تعليم فن العمارة، منتظرا من يقوم به،  
وتوجد عناصره في الملفات ١ . ج ٥٢ - ٤٤١ - ٤٤٦ - ٤٤٥  
لارشيف القومي . تضم المجموعة ٧٤ تصميمات قدرت قيمتها  
في عام ١٨٠٨/٥٩١ من الفرنكات.

(٩) ولد شوازل غوفيه بباريس في ١٧٥٢/٩/٢٨ من اسرة  
ارستقراطية غنية جدا، ولقد كانت له بعد اتمام تعليمه  
الجيد، صلات بالكتاب المتفحفين ذوي الافكار الفلسفية



# الفنسان المكسيكي تامايو

في أعمال تامايو يتطابق العنصر العاطفي والعنصر الشيطاني مع ما كنت قد أطلقت عليه اسم « تحويل الشكل transfigure ». لا زال العالم بالنسبة لتامايو هو نظام من الاستدعاءات والاستجابات، ولا زال الإنسان جزءاً من الأرض بل هو الأرض ذاتها . إن موقف تامايو الأكثر « قدماً » والأكثر قرباً من المصدر وهذه إحدى فضائله، إن يكون الإنسان مولوداً في العالم المتخلف . في أسلوب دي كوننغ وحيويته الرومانتيكية يقف الإنسان وحيداً في العالم . بينما طبيعانية تامايو هي رواية الوحدة ما بين الإنسان والعالم . قال دي كوننغ : « عندما أفكر بتصوير اليوم فأنني أجد نفسي أفكر دائماً في ذلك الجزء المرتبط بعصر النهضة - الجزء السوقي والجسدي منه وهو الذي يبدو أنه يجعله تصويراً غريباً بشكل خاص » . لا شيء يمكن أن يكون أقل « جسدية » من فن تامايو ، فالتكشف ذاته الذي يمنعه من السقوط في الاغراء الباروكي للخط المنحني هو ذاته أيضاً الذي يوقفه عن الوثوب نحو طراوة الجسد . للموت حضور دائم في تصوير تامايو حضور قاسي واستيطاني ، لا دوخان السقوط ولا خيلاء وروعة الفساد الباروكي بل هندسة العظام ، أينضاضها ، صلابتها ، والمسحوق الناعم الذي تتحول إليه .

حتى هذه النقطة كنت قد وصفت موقف تامايو من التصوير، المكان الذي يحتله في عالم الفن المعاصر وعلاقة الفنان بتصويره وعلاقة لوحاته بلوحات الفنانين الآخرين ويبقى هناك علاقة أخرى توارثي الأولى بالأهمية ألا وهي علاقة تامايو بالمكسيك .

أشار النقاد إلى أهمية الفن الشعبي في عملية الخلق عند تامايو وهي حقيقة لا يمكن نكرانها ولكنها تستحق دراسة طبيعة هذا التأثير . لنسال أولاً عما نفهمه من مصطلح « الفن الشعبي » ؟ هل نفهم منه الفن الشعبي أم الفن التقليدي ؟ فن « البوب » POP هو فن شعبي ولكنه ليس فناً تقليدياً فهو لا يتواصل بالتراث ولا يستمر به بل يستعمل عناصراً شعبية ، فيحاول بل ويتدبر الأمر أحياناً بأن يخلق أعمالاً لها طابع الجودة والتفجر وهو أمر مخالف للتراث ، أما الفن الشعبي من الجانب الآخر فهو فناً تقليدياً دائماً . فهو نمط أو أسلوب يتواصل بال تكرار مما يمنع أي تنويعات جديدة مهما كانت طفيفة بالدخول فيه . ليس هناك من ثورات جمالية في عالم الفن الشعبي وإضافة إلى ذلك فإن التكرار والتنويع فيه هي عمليات غفل أو بالأحرى عمليات لها طابع جمعي Collective غير شخصي . لقد أكد تاريخ الفن بحق على أهمية الأساليب ولكن الأعمال الفنية التي يحسب لها حساب

ترجمة : رضا حساحس

تامايو أمام إحدى أعماله





١٩٤١ تامايو

الفن الشعبي يجب البحث عنها في المستويات الأكثر عمقا لا للأشكال فقط بل وللمعتقدات التي تفهم هذه الأشكال بالحياة .

رغم ان تامايو كان حساسا للابتكارات التشكيلية الشعبية وما فيها من فتنة ومع ذلك فهي لا تظهر في اعماله لانها جميلة ولا بسبب شغل قومي او شعبي غير مكبوح بل تظهر لانها أطوال موجهة توحد تامايو لعالم طفولته . فهي ذات قيمة وجودية فعالة ، فالفنان هو الانسان الذي لم يدفن طفولته تماما . ان هذه الأشكال الشعبية أشبه بأقنية الري التي يتدفق من خلالها نسخ الجدود والمعتقدات الاصلية واللاوعي وهي التي تحيي عالم السحر لا الفكر غير المترابط والذي يحييه . يقول كاسر بأن السحر يؤكد اخوية البشر لانه قائم على الاعتقاد بالطاقة الكلية او بالدفق الكلي . للتفكير السحري

نتيجتين الاولى هي : التحول Metamorphosis والثاني التشابه الجزئي an a logy . ففي التحول فان الأشكال وتغيراتها ليست أكثر من تحول للدفق الاصلي بينما في التشابه الجزئي يتوافق كل شيء مع

هي انتهاكات واعمال استثنائية بل ومبالغات في الاساليب الفنية . ان اسلوب الباروك او الاسلوب الانطباعي كلاهما عبارة عن مصطلحات تشكيلية وعن تركيب يتخذ معنى فقط عندما ينتهك عمل فريد هذا الاسلوب . ان ما يشكل الانطباعية حقا ليس الاسلوب بل انتهاكات هذا الاسلوب ومجموعة الاعمال المتفرقة التي لا يمكن ان تتكرر . بينما يشكل الفن الشعبي - من جانب آخر - اسلوبا تقليديا لا تعترضه اعتراضات ولا تغييرات خلاقة . والفن الشعبي في الحقيقة لا يصارع من اجل ان يكون فنا بل هو تطويل الادوات وزخارف ، وما يرنو اليه انما التوالف مع وجودنا اليومي فقط . فهو موجود في فلك الاعياد Aiesta وفي العمل والشعائر ، انه الحياة الاجتماعية المتبلورة في شكل موضوع سحري ، اقول سحرنا لان اصل الفن الشعبي في الغالب هو السحري الذي يوافق كل الديانات والمعتقدات والتقدميات والتعاونيد والاثار المقدس والاقنومة الغضارية والفتيش العائلي fetish . ولهذا فان العلاقات بين تامايو وبين





## تامايو ١٩٦٨

« المكسيكانية » ليست سوى ميسم مصطنع يحدد فنه ، وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ بأن ليس هناك من مجموعة المحال يمكن أن نعرفها بالقومية . عندما نقول بأن سير فانتيس اسباني وراسين فرنسي فإن ما نقوله قليل أو لا شيء أبدا ، إذ علينا أن ننسى جنسية تامايو وننظر إلى الظروف التي حتمت لقاءه بفن المكسيك القديم . الشيء الأول الذي علينا تأكيده هو المسافة التي تفصلنا عن العالم الأميركي للدهر الوسيط . فالغزو الإسباني كان أكثر مجرد غزو فقد أتى - بواسطة العنف - بالدمار للحضارة الأميركية في العصر الوسيط . وكان ذلك بداية لمجتمع متخلف . نبين المرحلة ما قبل اسبانية وبيننا نحن الآن ليس هناك من استمرارية ، كما هو الحال بين صين « الهان » Han وبين صين ماوتسى تونغ ، وبين يابان هيان كيو Heian - kyo وبين اليابان اليوم . لذلك علينا أن نحدد باختصار ومهما كان تحديدنا عمومي وضعيتنا الخاصة تجاه الماضي الأميركي في العصر الوسيط . ان العودة المنتصرة للفن ما قبل اسباني هو

كل شيء اذا ما حكم مبدأ وحيد تحول الموجودات والاشياء في عملية الري انتشار الروح البدنية ، تشيع طاقة وحيدة في كل شيء من الحشرات الانسان من الانسان للشبح من الشبح للبنات ومن البنات للنجم .

اذا كان السحر عبارة عن احياء كلي فإن الفن الشعبي هو المكان الذي يعيش فيه ( هذا السحر ) في اشكاله الرقيقة الساحرة فيقش سر التحول metamorphosis هناك مكانا له . نهل تامايو من هذا النبع وعرف السر . لم ينهل برأسه - وهو الطريقة الوحيدة التي يعرفها نحن الحديثون - بل بعينيه ويديره ، بجسده ومنطقة اللاواعي الذي نطلق عليه بدون دقة اسم العنيزة .

إن علاقة تامايو بالفن ما قبل كولومبي على المستوى الواعي القيم الجمالية وليس في عالم المعتقدات أو في عالم الطفولة المؤثر هي علاقة واضحة . قبل الانتقال إلى هذه الفكرة علينا أن نوضح شيئا من سوء الفهم . بإمكاننا أن نلاحظ من النظرة الأولى



تامايو ١٩٤٤

الأساليب والرؤى للواقع مصدر الهام لهم ولو لم يحاولوا إلى أعمال حية معاصرة لما كان باستطاعتنا نحن المكسيكيون الحديثون أن نحب وأن نفهم الفن لما قبل كولومبي ، فوطنية المكسيك الفنية - إلى حد ما - هي نتيجة التغيير في الضمير الاجتماعي أي نتيجة الثورة كما هي كذلك نتيجة التغيير في الوعي الفني أي نتيجة كوزموبوليتانية علم الجمال الأوروبي. يوضح هذا الاستطراد طبيعة التشوش الحادث ما بين القومية وبين الحضارة ما قبل الكولومبية . ففي البدء لا يمكن الادعاء بأن الحضارة لما قبل كولومبية هي مكسيكية . فالمكسيك لم تكن موجودة عندما خلقت تلك الحضارة ولم يكن عند مبدعيها أي فكرة بعد عن المفهوم السياسي الحديث الذي نطلق عليه اسم أمة . وثانياً إن مسألة أن كان هناك للفنون قومية ما ، هي على أية حال مسألة خاضعة للنقاش . للفنون أساليب لا قوميات : ما قومية الفن القوطي ؟ إن كان للفنون قوميات من الذي يمكن أن يكون هدفها ؟ ليس هناك من حق نشر وتأييد Copyright قومي في الفن . لقد كان مانيه وليس فنانونا اسبانيا القرن التاسع عشر من واصل التراث الاسباني التصويري . إن فهم الفن

مشروع كان يمكن أن يكون مستحيلاً بدون تدخل عاملين اثنين : الأول وهو الثورة المكسيكية والثاني هو القيم الجمالية الكوزموبوليتانية للغرب ، لقد كتب الكثير عن العامل الأول لذلك فأنني سأشير لما يبدو لي أنه أساسي : بفضل الحركة الثورية استطاعت بلدنا أن تشعر وأن ترى نفسها وتتعرف عليها نفلاً اقرب إلى الهندية منه إلى الأوروبية وذلك من الناحية العرقية وليس في مجال الثقافة والمؤسسات السياسية. إن اكتشافنا لنفسنا جعلنا ننظر إلى البقايا الفعلية للحضارة القديمة باهتمام متقد وجعلنا نبحث عن آثارها في العادات وفي المعتقدات الشعبية. إن جذور المكسيك هي جذور هندية ولا زالت العديد من الآثار الثقافية والاجتماعية والنفسية للمجتمعات لما قبل اسبانية حية قائمة هناك . وحتى الكلام عن « آثار » باقية هو كلام غير دقيق إذ علينا أن نتكلم بالفعل عن بنى اجتماعية وذهنية . وهذه البنيات نصف المدونة هي التي تكون أساطيرنا وقيمنا الجمالية وأخلاقتنا وحتى سياساتنا تتطابق معها . لكن العالم الهندي كحضارة قدما تناوب بالآخرى قد جرى اغتياله . لقد وجدنا في متاحفنا وجمعنا آثار أميركا الدهر الوسيط ولكننا لم نحاول ولم يكن باستطاعتنا أن نحكي الضحية. عند هذه النقطة يتدخل عامل آخر وهو الرؤية الأوروبية للحضارات اللا أغريقية - الرومانية والتراث . إن اكتشاف « الآخر » في مجال المجتمعات والثقافات هو مسألة حديثة فقد ابتدأت مع بداية التوسع الأوروبي وإن شواهدنا الأولى هي الروايات والتواريخ التي دونها وكتبها المكتشفون والفتوة البرافاليون والاسبان . إن القرن الثامن عشر بما كان عنده من فضول واحترام للحضارة الصينية واتمجيدته للإنسان المتوحش النبيل قد سار خطوة أوسع نحو الامام وفتح عقول الناس على مفهوم أقل تمركزاً حول العرق للجناس البشرية . وبالتالي وكطابق نقدي للفظائع التي في اسبانيا وأفريقيا وأميركا اجتازت الرؤية الأوروبية للدول الأخرى مرحلة من التعبير . أما التغيير في الرؤية الجمالية الأوروبية فقد حدث على نحو أبداً حتى فرغم أن دور Durer لم يخف إعجابه بأعمال الميكستيك Mixtec الذهبية والفضية ومع ذلك لم يتحول هذا الحكم المنفرد إلى نظام جمالي حتى القرن التاسع عشر . فقد اكتشف الرومانتيكيون الألمان الأدب السنسكريتي ، أما اتباعهم في أرجاء أوروبا فقد تحولوا باهتمامهم نحو العالم الإسلامي وحضارات الشرق الأقصى . وفي السنوات البائدة من هذا القرن ظهر أخيراً على ساحة الأفق الجمالي فنون الأيقانوس والفنون الأفريقية والأمريكية . ولو لم يجعل الفنانون الحديثون الأوروبيون هذه المجموعة الضخمة من







ريفيو

الحافز الاستهلاكي ان يتبدد أو ان ينحدر الى فولكلور أو تزيين .

اذا فكرنا بالقطين الذين يحددان فن تصوير تامايو اي الصرامة التشكيلية والخيال الذي يحول الشيء ، فسنرى بالحال بان لقاءه بالفن الما قبل كولومبي كان اقترانا حقيقيا . سابدا في الاول بالعلاقة المحض تشكيلية : إن اكثر الصفات النوعية المباشرة والمذهلة لفن النحت الما قبل كولومبي هي الصرامة الهندسية لمفهومه وصلابة كتله والاخلاص المدهش للمادة . هذه هي الصفات النوعية التي اثرت من البداية تأثيرا قويا على الفنانين والنقاد الاوروبيين . وجهت مواقف تامايو عمليات التفكير ذاتها : فنحت اميركا العصر الوسيط - كالتصوير الحديث - هو قبل كل شيء منطق في الاشكال وفي الخطوط والكتل ولا يقوم هذا المنطق . مع عكس روح التقاليد اليونانية الرومانية

الما قبل - كولومبي ليس امتيازاً موروثاً للمكسيكيين ، بل هو ثمرة فعل التفكير والتأمل والحب كما في حالة الناقد الالماني بول ولستيهام ، او انه ثمرة فعل الابداع كما في حالة النحات الانكليزي هنري مور . لا يوجد في الفن شيئاً اسمه ارث inheritance هناك انتصارات ، انساب ومصاهرات وابتعادات اي هناك عمليات اعادة الخلق التي هي حقا عمليات الخلق . وتامايو ليس استثناء . فقد فتحت المفاهيم الجمالية عينيه وجعلته يرى الحدائث في النحت الما قبل اسباني . ومن ثم وبعنف وببساطة كان تامايو مبدعا استحوذ على هذه الاشكال وقام بعملية تحويل لها . وباستخدامها كنقطة الانطلاق صور اشكالا حديثة واصلية ، لقد اخصب الآن الفن الشعبي خياله وهباه لان يقبل ويتمثل فنون المكسيك القديمة . ومع ذلك والولا المفهوم الجمالي الحديث كان يمكن لهذا





ريشيرا

التي يحدثها . والفن الميت هو الفن الوحيد الذي يستحق الاكبار الرفيع لرفضنا الخلاق . الاختلاف عن الماضي أمر هام : قام فن العصور الماضية على عملية تقليد روائع التراث الفنية .

في تقاليدنا المعاصرة تقاليد التازم المستمر ( ربما يقترب ذلك من نهايته ) بإمكان المرء أن يقوم مع ذلك بعملية تمييز أخرى : هناك فنانون يحولون النقد إلى شيء مطلق وهناك من يجعل - إلى حد ما - من النقد ابداً كملاميه وديشامب وهناك أيضاً من يستعمل كمقفز يقفزون فيه نحو اثباتات أخرى كتيبس وماتيس وضع الأول في اللغة في أزمة سواء أكانت لغة شعر أم لغة موسيقى أو تصوير ، لقد واجهوا اللغة بنقد للصمت وصنع الأخير من الصمت بعداً للغة . وداخل التراث الحديث المضاد لنفسه يمكن أن نطلق على ذلك اسم عوائل «آل» «نعم» و«آل» «لا لا» . وينتسب تامايو إلى الأخيرة .

وعصر النهضة - على تقليد أبعاد نسب الجسم الانساني بل يقوم على مفهوم الفراغ مختلف اخلافاً أساسياً . يتخذ هذا المفهوم معنى دينياً بالنسبة لأمريكي العصر الوسط ومعنى فكرياً بالنسبة لنا . وفي كلا الحالتين فنحن نتعامل مع مفهوم لا انساني للفراغ والعالم . يؤكد الفكر الحديث بأن الانسان ليس مركزاً للكون ولا هو مقياساً للأشياء كلها . أن هذه الفكرة ليست بعيدة عن الرؤية التي كانت عند القدماء للانسان والكون . وقد اتخذت تلك المفاهيم المتناقضة توافقاً فنية لها . فقد كان الشكل الانساني في تراث عصر النهضة مركزياً للدرجة التي ظهرت فيها محاولة اخضاع المنظر الطبيعي لسيادته ( أي لسيادة الانسان ) كما في أسنة الريف في شعر القرن السادس عشر والسابع عشر أو كدائية الرومانتيكيين . بينما يخضع الشكل الانساني في الفن الماقبل كولومبي وفي الفن الحديث إلى هندسة فراغ غير انساني . فينظر إلى الكون في الحالة الأولى باعتباره انعكاساً للانسان بينما ينظر إلى الانسان في الثانية باعتباره علامة بين علامات الكون جميعها . فمن جانب هناك الانسانية والتوهيمية الواقعية Realistic illusionism ومن جانب آخر هناك التجريد والرؤية الرمزية للواقع وتحول رمزية الفن القديم إلى عملية « تحويل للشكل Trans figuration في تصوير تامايو . اظهر التراث الأمريكي للعصر الوسيط لتامايو شيئاً أكثر من مجرد منطق للأشكال وقواعد لها . لقد اظهر له وبطريقة أكثر حيوية مما اظهر لبول كلي وللسرياليين بأن الموضوع التشكيلي هو « الناقل العالي التواتر » high frequency transmitten الذي يطلق عدداً وافراً من المعاني والصور . يعلمنا الفن قبل اسباني هوساً مضاعفاً : أولاً الاخلاص للمادة والشكل ( التمثال الحجري بالنسبة للأزتيك هو حجر منحوت ) وثانياً بأن الحجر المنحوت هو عبارة عن مجاز Metaphor أي الهندسة وفن تحويل الشكل .

الم يعرف تامايو كل ذلك الآن . مثلما كانت تجربة المسكاليين بالنسبة ليشو فان لقاءه ( أي تامايو ) بالفن الماقبل كولومبي كان اثباتاً وليس اكتشافاً . ربما أن الاسم الحقيقي لعملية الخلق هو « التعرف » Recognition كلمتان اثنتان وردتا معنا مرة تلو الأخرى في سجري الأفكار الأولى وهي كلمة « التراث » ثم كلمة « النقد » وقد تم التنويه مراراً إلى أن النقد هو جوهر التراث الحديث ودم حياته . واعتبر كاداة خلق وليس أداة تحليل واصدار حكم فقط . أن كل عمل جديد يتخذ موقفاً حاداً من الجدل والنقاش من الأعمال السابقة . يستديم تراثنا بالسلسلة المتوالية من الرافض والتفجر negation - ruptine



ريشيرا

وتنأيتها التصوير هو الترجمة الحساسة للعالم .  
 ان تتراجع العالم الى تصوير يعني ان نستديمه ان نطيل  
 بأمده . وهذا هو مصدر صرامة تامايو تجاه التصوير  
 ان موقفه عبارة عن مهنة ايمان وليس موقف جمالي .  
 التصوير بالنسبة له هو طريقة في لمس الواقع فهو  
 يواجهنا بواقع من الاحاسيس . واكثر هذه الاحاسيس  
 فورية واكثرها مباشرة هي : الانسان ، الاشكال  
 واحساس اللمس . محاكاة ماديا هو ايضا عالما ذهنيا  
 ومع ذلك يحتفظ بمادتيه فتلك الالوان هي الالوان مصورة  
 على اللوحة . وكل استقصاءات وابحاث تامايو  
 النقدية تنزع نحو خلاص التصوير ونحو الحفاظ على

مصور فن التصوير وليس مصور التصوير  
 الميتافيزيكي . انه على الطرف الاقصى من تصوير  
 موندريان او - اذا نكلمنا عن معاصريه ( معاصري  
 تامايو) - من تصوير بارنت نيومان Barnett Newman  
 بينما هو على الطرف ذاته من تصوير بونار . الواقع  
 بالنسبة له جسدي Corporal وبصري . نعم  
 العالم موجود ، الوانه الحمراء والارجوانية وهج  
 لونه الرمادي وتوشيدات الفحم الاسود جميعها تعلنه  
 عالما موجودا وعلنه الاحساس ايضا ان فن التصوير  
 هو الاسم الذي نمطيه للعلاقات ما بين الاحاسيس وبين  
 الاشكال التي تخلقها هذه الاحاسيس اثناء تضافرها





سيكيروس

والموت هو الموت والكل يكون . هذا الاثبات الذي لم يستقصى منه الشقاء ولا الصدفة هو فعل المخيلة وليس فعل الإرادة او فعل الفهم . العالم يوجد من خلال المخيلة التي يكشف عنه لنا اثناء تحويله .  
 واذا كانت هناك كلمة قادرة على التعبير عن الذي يميز تامايو عن المصورين الآخرين لزمنا الحاضر .  
 أستطيع أن أقول بدون تردد : « الشمس » المرئية وغير المرئية . الشمس حاضرة في لوحاته حتى الليل بالنسبة لتامايو ما هو سوى شمس متفحمة .

من كتاب : روفينو تامايو :  
 الاسطورة والبحر

الذي صدر عام ١٩٧٩ بمناسبة معرض شامل لأعماله بمناسبة بلوغه الثمانين من العمر في متحف غوغنهايم في نيويورك .

صفاء وعلى التخليد في مهمته ك مترجم للعالم . فهو يقف موقف المعارض من الادب وقفة لا تقل عنها وقفته ضد التجريد وضد الهندسة التي تحول كل شيء الى هيكل عظمي وضد الواقعية التي تخط بالتصوير نحو ايهام مخادع .

ان ترجمة الواقع هي عملية تحويله والتي تتخذ شكل التجريد عند تامايو : فعالمه هو عالم الواقع اليومي كما نوه الى ذلك اندريه بريتون ولن يكون لهذه الملاحظة اي معنى لو لم يقل اندريه بريتون ذاته بعد ذلك مباشرة بأن فن تامايو يتألف من ادخال رؤيته اليومية في مدار الشعر والطقسي أي بكلمة في فن تحويل الشكل Transfigure ان ذلك النسيج من الاحاسيس التصويرية التي هي لوحة تامايو هو في الوقت ذاته استعاره Metaphor ماذا يقول هذا يقول هذا المجاز ؟ العالم يوجد والحياة هي الحياة

# مانيه

## في صالون المرفوضين ومولد الفن الحديث

آلان باونس

ترجمة: محمد يوسف سامي

كثيراً عن تلك الموجودة في الصالون الرسمي ، والمناظر كانت جيدة ولكنها غير ملهمة وصور الوجوه والمواضيع الجماعية قد رسمت أكثر اجزائها باهتة وبألوان معتمة ، ومنذ ذلك الحين ، وحتى الآن ، أو في أي وقت منذ بدايات القرن التاسع عشر ، عندما بدأ النتاج الفني بالنهوض سريعاً أعد الحجم الكبير من الفن المعاصر ليكون فتنه جاهزة للذوق العام ، دون أن يملك ميزات دائمة .

ومع ذلك كان صالون المرفوضين هاما لعدة أسباب وإن كانت مختلفة ولكن مترابطة أولاً أنه قوض هيبة الصالون في عيون كل من الجمهور والفنانين من الصعب الآن أن نقيم الدور المهيمن للمعرب في منتصف القرن التاسع عشر ما قبل صالون باريس ، أو الأكاديمية الملكية في انكلترا أو الهيئات المشابهة في أماكن أخرى .

إن معارضهم السنوية المختلفة جهزت أقتنية عادية من أجل المعرض العام لأعمال الفنانين ، ولم يكن يوجد تفرقات ، وبالنسبة للفنان دعنا نقول أنه سوف لن يعرض في الصالون كان شجيبها بالفنان القائل أنه لا يؤمن ببيع عمله ، ولا شيء سوف يعمل في المتاحف .

لكن بعد صالون المرفوضين اختلف الوضع ، بدأ الفنانون ينظمون معارضهم الخاصة كما فعل الانطباعيون مثلاً ، في عام ( ١٨٧٤ ) وعلى الأخص ازدياد نشاطات المهتمون بالفن بسرعة في الأهمية . وهناك سرعان ما انبثق النموذج المألوف في الدول الرأسمالية المتقدمة اليوم ، حيث يعمل التاجر كوكيل للفنان ، بإدارة شؤون أعماله وتنظيم المعرض العام لأعماله . كان يوجد تغير ملحوظ للوضع من جيل إلى الذي يليه : حيث لم يستطع مانيه أن يتخاصم تماماً مع الصالون وحتى نهاية حياته بقي يبحث عن نجاح الصالون ، ( مانيه ) أصغر منه بشماني سنوات ، بدعم من التجار مثل ( بول دوراند ربول ) ، استطاع أن يكون مستقلاً تماماً وهذا هو السبب الثاني لأهمية صالون المرفوضين — كإشارة

لنمو استقلالية الفنانين ، لقد عمل الرسامون والنحاتون مرة للزبائن الدائمين من ملوك ، وأمراء الكنيسة ، والارستقراطيين ، والتجار الأغنياء ولم يكن ليحدث لهم أن يطلبوا نوعاً من الحرية ينالها الفنان الحديث بضمان ، ولكن النفوس الأكثر استقلالية — ( مايكل انجلو ) أو ( كارافاجيو ) ، تمردوا ضد قيود الرعاية وببطء تغيرت الشروط في البداية كان الفنانون ما

في العام ( ١٨٦٣ ) قدم المصور الشاب ( ادوارد مانيه ) لوحته إلى هيئة تحكيم الصالون في باريس ولكنها رفضت مع مئات الأعمال لفنانين آخرين ، عندها قدم الفنانون الساخطين إلى امبراطور فرنسا ، نابليون الثالث ، الذي وافق على احتمال وجود تحيز في قرارات هيئة التحكيم ، فأعطاهم اذناً لاقامة معرض رسومات والمنحوتات المرفوضة ، وكان هذا صالون المرفوضين ، والذي كرس نقطة التحول في تاريخ الفن ، والموعد الأكثر تناسلاً لبدء أي تاريخ للتصوير الحديث .

إن بدايات ( صالون المرفوضين ) لا تبدو اليوم انطباعية جداً ، إذا استثنينا لوحات ( مانيه ) واثنتين أو ثلاثة آخرين ، فإن النتاج المعروض كان لا يختلف





مانيت  
القبعة السوداء

يزالون معدين لقبول حكم اصداقائهم المهنيين ، وكان ( القرن الثامن عشر ) العصر العظيم للاكاديميات ، عندما كانت سلطة رجال مثل ( جوشوار رينولتز ) مدركة من قبل الفنان والعامه ايضا ، ولكن تسليم عمل الواحد حتى احد الامراء اصبح لا يطاق ، والذي ادى جزئيا للانفجار في باريس عام ( ١٨٦٣ ) لقد طلب الرسامون مزيدا من الحرية الكاملة ليفعلوا ما يريدون ، بدون تعهد الاسعاد اي شخص ، وهذه ( الحرية ) كانت احيانا نظرية أكثر منها واقعية واستلزمات اسئلة انه ربما لا فنان سوى ( مايكل انجلو ) استطاع في الحقيقة ان يلتزم ، انها مهما يكن ، ميزة للفن الحديث وعامل رئيسي في تطويره خلال المئة السنة الاخيرة .

هذا يقودنا الى السبب الثالث او ربما الاساس فيما يخص اهمية ( صالون المرفوضين ) ولقد كرس تروزي ( ادوارد مانيه ) كالفنان الشاب القائد في باريس شاغلا المركز الذي احتله غوستاف كوربيه ( ١٨١٩ - ٧٧ ) لحوالي خمس عشرة سنة تقريبا ، وكان مانيه أكثر من اي واحد من معاصريه ، يفكر في طريقة جديدة حول ( الفن - طريقة ) أكثر ما تكون حديثة بشكل مميز مثل هذا الحكم يمكن ان يكون بشكل افضل واضحا وعادلا باعتبار الصورة التي كانت الاحساس في صالون المرفوضين ، وللأسباب التي بدت فيها محبطة جدا كعمل .

تظهر لوحة ( الافطار على العشب ) رجلين يرتديان الازياء الانيقة مع فتاتين عاريتين يتناولون طعامهم في أجمة ، كان العربي شائعا وبشكل كاف في الصالونات ، ربما كانت أكثر الصور التي تثير الإعجاب في الصالون الرسمي في عام ( ١٨٦٣ ) « ميلاد فينوس » للرسم الكسندر كابانيل ( ١٨٢٣ - ٨٩ ) ولكن يتجاوز العاديات مع الرجال المتأنقين والمحتشمين أدى الى صفع قلة الذوق ، وبالإضافة الى ذلك فان واحدة من الفتيات تحرق بانارة الى خارج الصورة ، طبعا ليس كدعوة ، بل لتذكر المشاهد ان تلك التي ينظر اليها مجرد لوحة .

من المحتمل ان ( مانيه ) كان غير مدرك لفعالية صورته ، لم يكن فنان ذو اتصالات ، والدليل الحقيقي الوحيد الذي لدينا حول افكاره هو في اللوحات نفسها ، يبدو انه بعقريته مدهش في تفاعل الجمهور مع اعماله وكان بعد كل ما تلا ذلك تقليدي في الموضوع والشكل - هل أظهرت ال ( كونسرتو تشامبيه ) ، واحدة من أكثر اللوحات شعبية في متحف اللوفر ، مشهدا مألوفاً ؟ الم يستعر ( مانيه ) أيضا من النقش المشهور بعد ( روفائيل ) في العمل خارج التصحيح ؟

في الحقيقة كان مانيه مقلدا ، ولكن من نوع خاص ، لم ينحذب الى الفن المهني للصالون ولا الى ( الطبيعة )

التي راقت لأكثر معاصريه المفامرين ، كانت هناك ميزات في الفن السابق - وخصوصا تلك التي ( لفيلا سكوايز ) ، و ( رامبرانت ) و ( روبنز ) و ( تيتان ) ، ذلك بأنه أعجب ، وأراد أن يعيد صياغتها في الرسم الحديث ، ان اول منظر طبيعي مثل ( صيد السمك ) بصراحة تصالب ( فيلا سكوايز ) مع فيرمير المكتشف حديثا ، هذه الصعوبة تظهر مانيه الشاب يتعلم من تقليد السادة الاقدمين ، ومع ذلك بدون خطأ متعمد يبوح بلمساته الشخصية .

بسبب وجود ميزة ( الإدراك الذاتي ) وحتى وحل هذه اللوحات الباكرة : الثنائي الشاب في زاوية ( الصيد ) تبدو وكأنها الفنان وزوجته ، في لباس خيالي داعية ايانا كي نفكر في تعابير اللوحة ، ومرة ثانية في ( استديو الفنان ) ، يخفى الحاجز في عالم المشاهد ، والعالم الداخلي ، للوحة ، بسبب تحديق الفنان وكان ( مانيه ) أراد ان يشير الى الصفة الاساسية في ابداع الصورة حتى يهدينا الى فكرة مفادها ان عالم اللوحة يكون عالم حقيقي بوجود مستقل .

ان اهتمام مانيه في رسومات الفنانين في استوديوهاتهم ذو دلالة لهذا السبب . لا بد انه بالتأكيد قد تأمل ( لاس منياس ) لفيلا سكوايز كواحدة من أعظم اللوحات التي رسمت ، وهنا الموضوع أن ادراك الفنان لفنه يكون للمرة الاولى لفرض تجريبي . هذه الفكرة تصبح الموضوع الصريح للوحة كوربيه الضخمة ( برسم الفنانين ) والتي رآها مانيه في عام ١٨٥٥ عندما كان ما يزال طالبا في استوديو توماس كوتر ( ١٨١٥ - ٧٩ ) كانت لوحة ( الرسم ) صعبة جدا وحاذقة الكوحة من اجل النظارة لعام ( ١٨٥٥ ) ، الذي مثل الكثير من ورثتهم لم يستطع أن يرى فيها قليلا سوى تأكيد لعب الذات في دور الفنان ، ولكن بينما نعرف بانانية ( كوربيه ) يجب أن نسلم انه مهتم بحرية الآخرين كما هي بالنسبة له .

ان لوحة كوربيه كانت هامة بوضوح من اجل ( مانيه ) ولكن ليس بسهولة الطرق المعروفة ، ان شهرة ( كوربيه ) تركز على واقعيته ، وقد اعلن العبارة ( واقعي ) عندما ظن انها قد تكون مفيدة له ، ولكن ( الرسم ) ليست لوحة واقعية ، لانها لا تظهر ما اذا كان استديو ( كوربيه ) حقيقة هو نفسه عندما كان يعمل أو تضمن انه كان يوجد ولوحته مثل هذه المجموعة من الناس في الرسم في وقت واحد ، بعبارة أخرى ، هذه ليست صورة مثل ( جنازة في اورنانس ) أو ( محطمي الصخور ) التي صنع ( كوربيه ) بها اسمه ، لقد رسم في تلك الاعمال ما رأى بالضبط ، دون ان ينظر الى الاختراعات الوصفية أو المضامين الاجتماعية.



ذلك ان ( المانية ) فكر كثيرا حول صورة كورييه كي تبدو واضحة : يجب على الواحد أن يفكر فقط في الأسلوب في اثنتين من أكثر أعمال ( مانية ) الطموحة والباكرة ، ( الموسيقى العجوز ) و ( موسيقا في الحديقة ) تعود باحترام الى انصاف مرسوم كورييه اليسرى واليمنى ، « الموسيقى العجوز » مجموعة اعتباطية من موديلات ( مانية ) ، لا يوجد شرح آخر لتجمع الأشخاص بدون تبرير سيكولوجي واضح ، الفجريات ، وشارب الخمر الخضراء ، فيلسوف فيلاسكويز ، نموذج إلصبي ( الواتو ) كونهم مادة خام لرسومات مانية المبكرة ، ذلك هو السبب الوحيد لوجودهم ، فقط وكأنهم مجموعة منسقة من الموديلات على يسار الرسم ، والذين طردهم ( كورييه ) مثل [ الآخرين ، أولئك الذين تكون حياتهم بلا أهمية ] .

بعبارة أخرى ( الموسيقى في توليريه ) تظهر ( مانية ) في طرف اليسار ، وسط أصدقائه في ازياء باريسية حتى أوائل عام ( ١٨٦٠ ) ، تبدو من أول نظرة أكثر أو أقل تقديمًا مخلصًا لمنظر حقيقي ، حتى ندرك في الحال كيف أن الانشاء كله اصطناعي ، وتظهر الأشخاص المسكونة بالارواح ( لبودليير ) في كلتا الرسمتين ، على الرغم من أن لا ( مانية ) ولا ( كورييه ) ساهم في ذلك المعنى للعنة الشخصية التي كانت أساسية لصديقهم الشاعر .

كان ( مانية ) على الأرض متأثرا جدا بتشارلز بودليير ( ١٨٢١ - ٦٧ ) ، الذي قابله في عام ( ١٨٥٨ ) ولوهلة قصيرة أصبح الاثنان حميمين وكان الوضع الكلي لمانية بالنسبة للفن يلون بأفكار ( بودليير ) وكان ( بودليير ) معنيا بعظمة مع ( رسم الحياة العصرية ) على وضوحه الاعظمي ، وعنى بهذا أن يأخذ مسألة الموضوع من باريس المعاصرة ، قبول اللباس الحديث ( والذي كان يعتقد أنه غير لائق للرسم العظيم أو النحت ) ، وجاعلا انشاءات الأشخاص الطموحين خارج الأشياء المرئية في المسرح أو المقهى ، في مستواه العميق يعني بحث عن تلك الميزة للحداثة في الفن ، والتي كانت انجاز ( مانية ) الخاص .

هذه الحداثة يمكن أن تكون مفسرة بطريقة أخرى تلك التي تنسب مباشرة الى ( بودليير ) أبداع ( بودليير ) مذهب انتائين والى حد معين اتبع ( مانية ) مثاله ، وكرجل شاب يرتدي دائما بمزيد من الاناقة ، وفيما بعد ربما أن الحياة نوعا ما قد غيرت مذهبه ( مذهب التائق ) الى اهتمام بازياء النساء ، والتي اشترك فيها مع الشاعر ( مالارمييه ) كانت الفندرة محط الإعجاب ليس من أجلها ، ولكن لان ( الفندور ) كان يلعب دورا ، بالتكر لشاعره غالبا تحت فخفة



مانيه - الخوخة

العنوان الفرعي للوحة الرسم استعارة حقيقة ( تلخيص سبع سنوات من حياتي الفنية ) ، تساعد في توضيح نوايا ( كورييه ) وكانت اللوحة دليل فني ، على عدة مستويات في المعنى ، مفتوحة للتأويل من قبل جمهور النظارة ، ولكن ( في الأساس تثبت أن الفنان يستطيع أن يرسم فقط من خلال تجاربه الخاصة ، ذلك أن جميع معارفه - الموديلات بوصفهم بالنسبة اليه واصدقائه وداعميه - خاضعون لقيادته الابداعية الخاصة ، في منتصف الصورة وفي منتصف الرسم تكون خلفية لتلك التي يضع عليها الفنان لمسائه الأخيرة هنا يبدو لي مثل نظاما من ( الواقعية ) أكثر من الابدعية أكثر واقعية حقا من أي شيء يستمر في الرسم نفسه



عقومه .

ان يخفي الواحد ( مشاعره الشخصية ) قد يبدو لاول وهلة طموح فني غريب ، ولكن في اوقات معينة في تاريخ الفن يصبح هذا اساسي ، وكان العام ( ١٨٦٠ ) مثل هذا الوقت ، كما كان ينبغي ان يكون عقد العام ( ١٩٦٠ ) مرنا فيما بعد ، ان تفوق التصويرية التجريدية جلب برودة ، رد فعل غير شخصي ، وبفس الطريقة عرف ( مانيه ) ذلك كي يتخاصم مع رومانسية ( ديلاكروا ) و ( انكري ) ، واحتاج كي يبدع فنا ، والذي سوف يخوله ان يؤسس مسافة بين نفسه وبين جمهوره ، من هنا مسافة التحديق لموديله ( فيكتورين موريه ) بينما تتخذ وضعا من اجل ( العشاء ) او من اجل ( اوليا ) ، اللوحة البودليزية الكاملة التي اثبت فيها ( مانيه ) موقفه كزعيم للمبدعين الباريسيين في سالون ( ١٨٦٥ ) .

يحصل الواحد على فكرة واضحة للبرودة العاطفية في فن ( مانيه ) عندما يدق الواحد بلواحه الرئيسية في اواخر عام ( ١٨٦٠ ) في البلكون تظهر الثنائيات متناسقات ، بتماسك من شدة تعقيد الانشاء ، نموذج للمستطيلات المتطاولة مع اقطار متصالبة ، اعلنت عن نفسها في درابزون الشرفة ، ومكررة في مصاريع النوافذ والمراوح ، التي امسكت بها ايدي ترتدي القفازات ، المرأتان ذات المظهر الشرقي ( جيني كلاس ) والجميلة ( برت موريسون ) ، اللتان يكن لهن مانيه اكثر من أي عاطفة عابرة ، تعبيرهن الموهلة تقترح الاعمال للمشاعر المختبئة والعشاء داخل المرسوم ، لنفس العام ، ١٨٦٩ تطالعنا مثل معادلة غير قابلة للحل ، ماذا تدل هذه الاشخاص الخادمة ذات الصدرية الرمادية ، العجوز الذي يدخل الباب ، والصبي الذي يحرق فينا ، متكئا على طاولة الغداء المفروشة بلا احتمال ؟ الانشاء الكلي عبارة عن تعقيد للحساب ، الاصطناعي ، الغير حقيقي ، كل عناصر التصوير ، اللون النعمة ، التركيب ، الشكل ، الفضاء - كلها هنا معروضة من قبل استاذية فنان كبير .

عمل رئيس آخر ( اعدام الامبراطور ماكسميليان ) رسمت بعد الاحداث بأسابيع فقط في المكسيك في صيف عام ( ١٩٦٧ ) تظهر معا ايضا انفعالية حتى نعتقد ان ( مانيه ) ارادها كبيان سياسي كما اقترح بعض النقاد ، لكن كما وان ( الشرفة ) تعكس لوحة ( جويلا ) « ماجاس على الشرفة » كذلك فان اعدام هو صدى اللوحة جويلا ( الثالث في ايلر ) ، ( ١٨٠٨ ) التي شاهدها مانيه خلال زيارته القصيرة الى اسبانيا

عام ( ١٨٦٥ ) ان ( موت ماكسميليان ) أعطى ( مانيه ) العذر لرسم موضوع ( جويلا ) مرة ثانية ، ولكن في الطريقة الحديثة .

وعلى التوالي لتلك الاعمال الغير العادية ، اسس ( مانيه ) نوعا جديدا من الرسم في عام ( ١٨٦٠ ) برر المقدار العظيم للحرية المعطاة للفنان بتأكيد السيطرة الكاملة اكثر على العمل الفني نفسه ، ان فن الماضي العظيم كان قد نفذ من اجل مجد الله ، او بالتناسق مع فكرة كمال الانسان ، او في خدمة الطبيعة ، ان فن ( مانيه ) ليبدو متحولا نحو الداخل ، كي يكون مخصصا من اجل الفن وحده ، رسوماته قد ولدت من قبل الفن السابق في طريقه تعدت ما وراء التمرين العادي للتعلم من اسلاف الواحد ، الاصدارات تتعلق مع ما يكون مركزي لطبيعة الرسم نفسه ، ووضعت في حركة سلسلة التفكير التي قادت مباشرة التجارب الراديكالية بلغة فنية اخترعت في القرن العشرين .

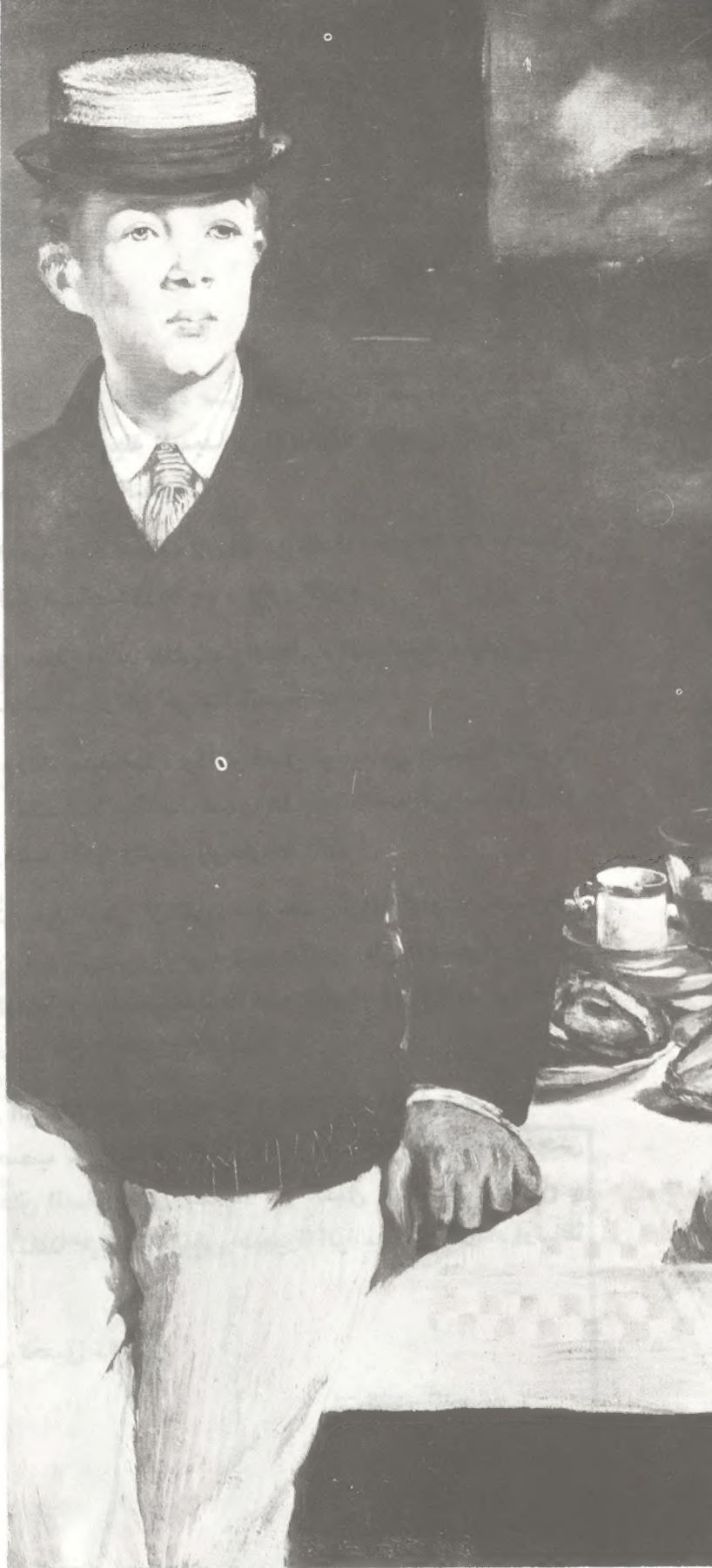
في زمنه ، مهما يكن ، ذهبت مضامين لوحات ( مانيه ) باستكبار دون علامة . يبدو في الواقع وكأنه فقد الثقة قليلا في عام ( ١٨٧٠ ) عندما كان عمله يظهر بوضوح تأثير الرسامين الشبان مثل ( مونيه ) لوحته الاخيرة الرئيسية ( بار في فولبي بيرجيه ) يملك الجاذبية والنهائية لتقرير قد انجز تماما بعد فترة طويلة من الاقرار .

قليل من الناس قد شاهدوا نظرة رسومات ( مانيه ) لعام ١٩٦٠ كان هذا ( بول سيزان ) الذي كان يبني على أساسات ( مانيه ) في كفاحه لايجاد طريقة ناجحة في طبيعة الرسم ، والآخر كان الشاعر ( مالارمييه ) الذي يتبوا مركزا مقارنا بثورة البودليزية في الشعر .

واصل ستيفن مالارمييه ( ١٨٤٢ - ٩٨ ) الى معرفة مانيه ودرا في اواخر ( ١٨٧٠ ) ، وجعلها عادته اليومية ليدخل على استوديو الرسام بعد أن يكون قد أنهى تعليم يوميته .

اعجب ( مالارمييه ) برسوم مانيه اعجابا عظيما ، والتي دعمت الاتجاه الذي يتحرك فيه شعره كلا الفنانين كانا ينظران الى الداخل ولكن بطريقة موضوعية اكثر منها تجريدية ، ان ابداع قصيدة كان بالنسبة ( مالارمييه ) الاستفراق الوحيد ، حدثا مليئا بالمعنى بطريقة مختلفة وغير ربانية ، وجودا غير معقول أصبحت كتركيز لتجربة ذات قيمة عظيمة كان تكون





ماكي - الفداء

غالبا مستحيلة الانجاز ، وبشكل اعظم لفترة الود مع مانيه ، كان ( مالاراميه ) لا يقدر على كتابة الشعر ، عندما بدأ عملا مرة ثانية من الملاحظ انه كان اكثر تجريدية ، اعتنى فوق كل ذلك بالقيم السابقة تماما كما في لوحات ( مانيه ) الشعر مؤلف من كلمات وليس افكارا ، اخبر ( مالاراميه ) ديجا ، الذي تخيل نفسه كمؤلف للسوناتا ، وفي مقالاته النادرة الفن كان ( مالاراميه ) فوق الالام ليؤكد ان الصورة مصنوعة من زيوت والوان ، ولكن ليست بديلا او ممثلا لاي شيء .

جانب آخر لفن ( مانيه ) بهر الشاعر ( مقدمته من أجل صنع رسم لعنصر الصدفة ) هناك لا يمكن ان يكون شرحا لظهور بعض أعمال مانيه المبكرة - ( الموسيقي العجوز ) مثلا ما لم تقبل انه مهتما في ( الانشاء ) لا على التعيين ، تؤثر الصور بدون تداخل ، وهكذا تحجب ( الفضاء ) ولكن في طريقة فوضوية معا احيانا قد تقرب الصور الى خبرتنا البصرية ، مثلا ، ( على شاطئ بولون ) ، التي هي ، مهما يكن ، اكثر من كونها نقلا طبيعيا للمنظر ، هناك شيئا ما غلط بالتمام ، غير منطقي ، عبثي ، حول ( البنائية ) لهذه الصورة ، وكان عنصر الصدفة قد سمح له بان يتحدى سيطرة الفنان . كان ( مالاراميه ) موسوسا بفكرة الصدفة ، وهي تشكل الموضوع لعمله الاخير المنشور : - ( رمي النرد سوف لن يلقي الحظ ابدا ) ، بعيدا تماما عن التجريد الزائد ( مالاراميه ) الاخير ( التي تصل الى ذروة غير عادية في اصداره لما بعد الموت والشكل البصري لتقديم القصيدة ) ، تجربتها النسخية هي المصدر الرئيسي للشعر المادي ) ، ( أن كوب دوس ) ذو اهمية مع دور الحظ في الفعل الابداعي ، رجل يفرق ( = الفنان ) ترد يرمى ( = الحظ ) ، كوكبة من النجوم تنشق ( = القصيدة ) ان صورة الرجل الفريق قد تكون اقترحت باستحسان من قبل ( مانيه ) ، الذي ، حسب ( مالاراميه ) نفسه شابه بداية عمل على صورة جديدة بفوص في الماء من قبل رجل لا يستطيع ان يسبح .

ان المفزى من كل هذا قد يكون غير واضح في الحال ، ولكن بعض الاشياء سوف تصبح واضحة في بسبب ان عددا من الابتكارات لرسومات القرن العشرين قد تعزى الى ( مانيه ) ، مثلما يعزى احتمال النمو والتطور في الشعر الحديث الى مالاراميه ، كلا الفنانين كانا انفسهم متأثرين بعمق ( بودليير ) ولكنهم ينتمون الى وقتنا المعاصر ، بينما كان بودليير ما يزال مقيدا في الشعور بالاثم للماضي الرومانتيكي .